

EN TORNO A LA CONCIENCIA NACIONAL
POR ARMANDO HART Y PUNTO DE MIRA

# LUNES DE REVOLUCION

UN FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET EN CUBA: SUS EXITOS Y SUS FRACASOS

*director: guillermo cabrera infante*
*sub-director: pablo armando fernández*
*layout y emplanaje: tony évora y guerrero*
*fotos: mayito, korda, raúl martínez y ernesto*
*foto de la portada: Ensayo de "Estudio de las Aguas"—TNC. Arriba: "Variaciones Sinfónicas".— Ballet de Venezuela.*
*foto de la contra portada: "Mulato".—TNC*

En las pasadas tres semanas La Habana ha gozado un espectáculo inusitado en Cuba: un festival internacional de ballet. El Instituto Nacional de la Industria Turística trajo a Cuba los mejores conjuntos de los Estados Unidos, México y Venezuela. Aquí se unieron al Ballet de Cuba y al Conjunto de Danza del Teatro Nacional, para producir todos los días un espectáculo diferente, que el pueblo vió con avidez siempre renovada.

El Festival ha sido un éxito de público y en cierta forma también un éxito de crítica. "Lunes de REVOLUCION" se une a ambos éxitos. Este número primero del segundo año del magazine será dedicado a reseñar el evento. Como creemos que existe ya entre nosotros una tradición de ballet que se hace más firme cada día, "Lunes" considera que es hora de empezar a tratar al ballet, a la danza, como un acontecimiento maduro. Estas críticas están hechas ante un espectáculo maduro y para un público maduro. Confiamos que las críticas también sean maduras.

# BALLET DE CUBA

POR GUILLERMO CABRERA INFANTE

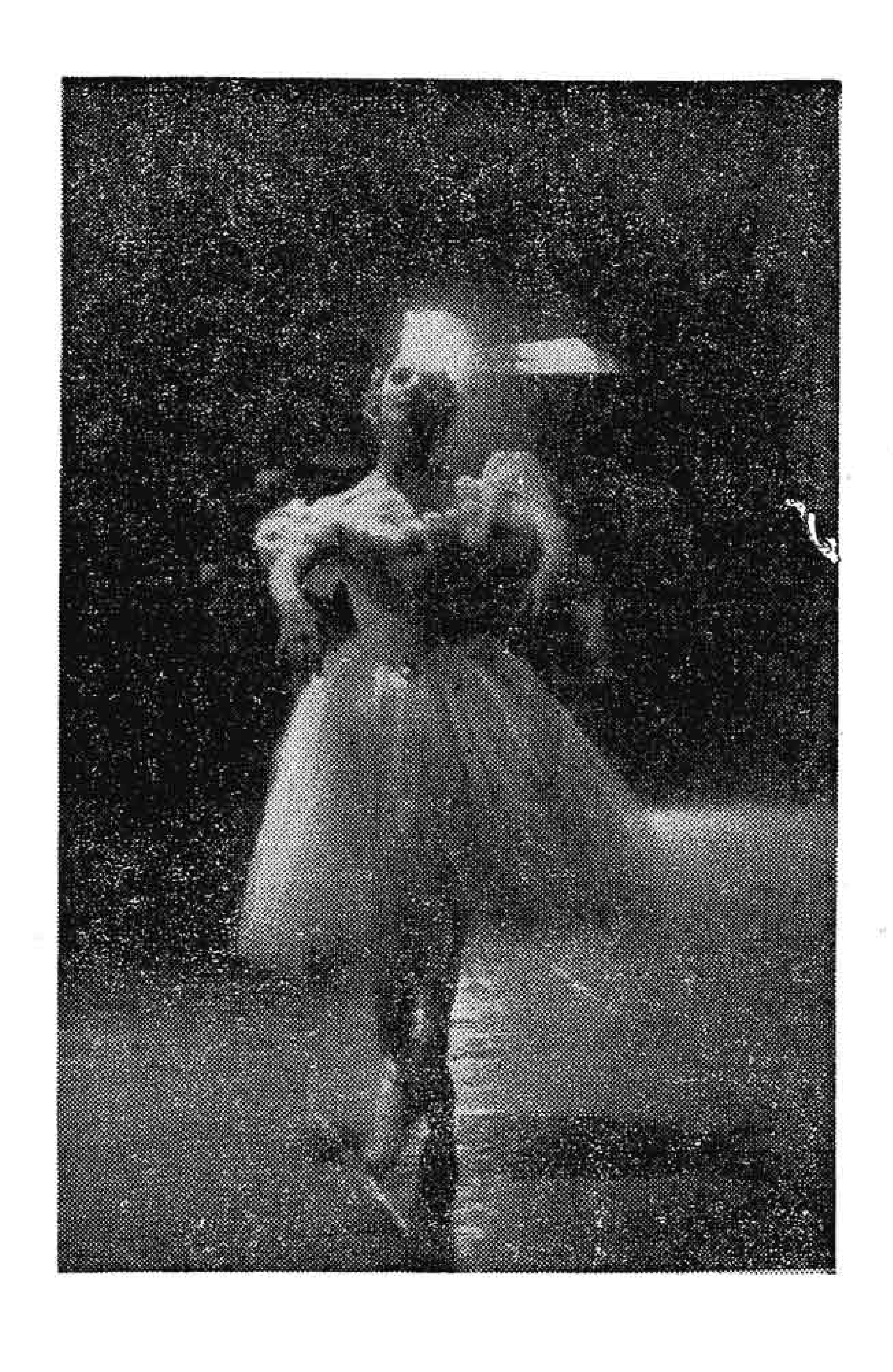
*Jean Paul Sartre se volvió y dijo a uno de sus acompañantes (no recuerdo si era Humberto Arenal o Pablo Armando Fernández o Juan Arcocha):*

*—El primer ballet es extraordinario. Por el contrario, el otro es un camino equivocado.*

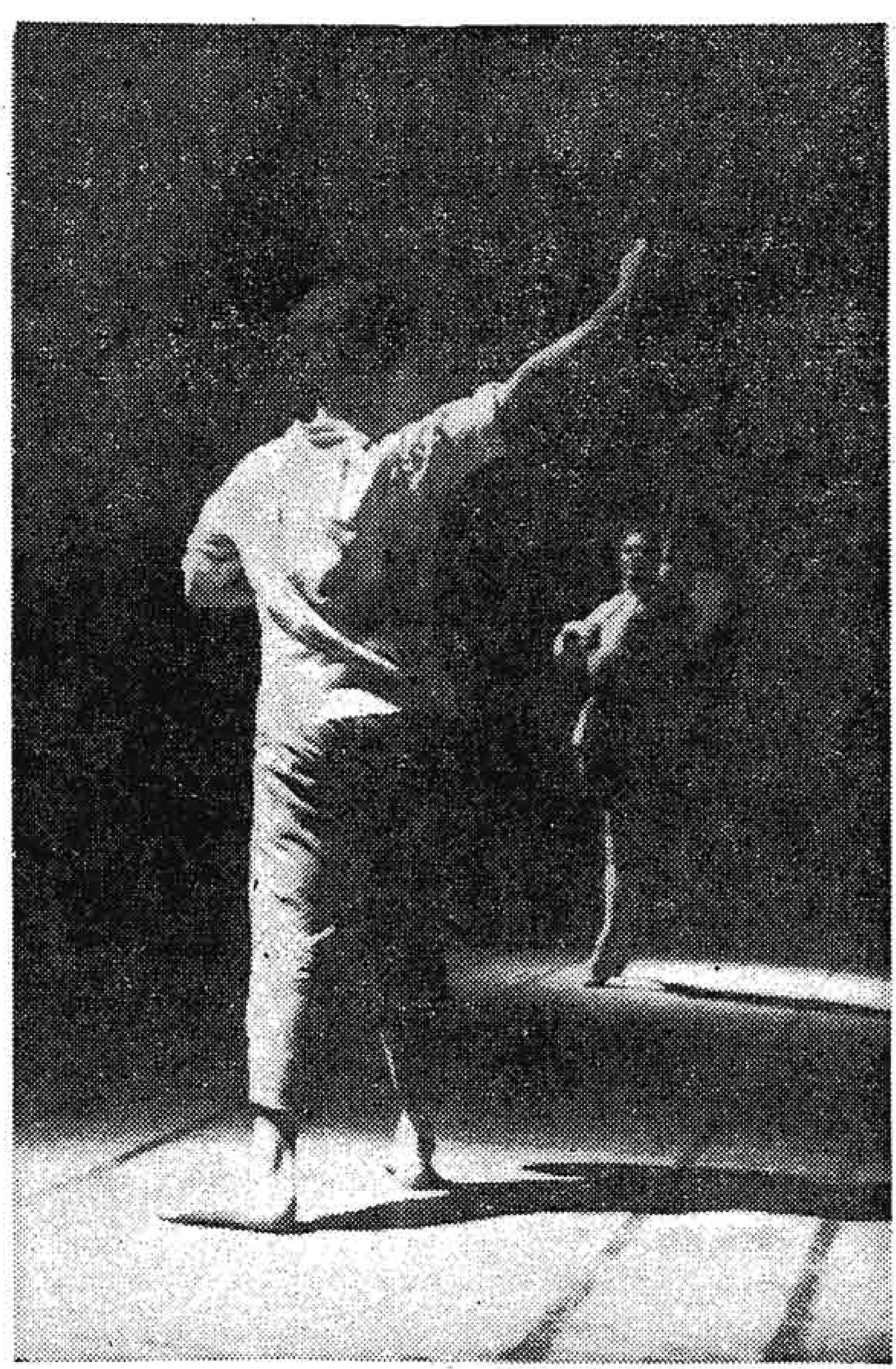
Sartre se refería a "Mambí" cuando decía "el otro", pero igualmente podía haberse referido —y todavía con mayor razón, porque la música de Juan Blanco tiene momentos de cierta emoción, mientras que la partitura de Carlos Fariñas es endeble, falsa— a "El despertar". Lo que Sartre veía en "Mambí" era el peligro de todo arte que no es auténtico, porque tiene una decidida atmósfera de ocasión, porque sus elementos no están recibidos desde la tierra, desde adentro, porque su creación responde a una fórmula —no importa si oportuna o no— casi siempre importada. No voy a referirme al préstamo directo de "Billy the Kid" (los jinetes mambises que cabalgan hacia la guerra están sacados de los vaqueros que trotan tras el forajido), porque en arte —y sobre todo en un arte que comienza— los préstamos están justificados, sino a la idea en sí de haber hecho un ballet con elementos tomados de la Guerra de Independencia (no, por supuesto, porque la Guerra de Independencia no lo merezca: precisamente por todo lo contrario: la Guerra de Independencia merece mucho más que una emoción traída de afuera). Las gestas de independencia —y hablo también por la Revolución— puede muy bien nutrir la historia, la sociología, la economía y aún la filosofía; pueden servir para que el cine las atrape con su ojo mágico para la realidad; todavía sirven a la literatura. Pero el ballet está obligado por su misma esencia a utilizar la alegoría, más que a explicar o a narrar. Cuando se hace alegoría con acontecimientos cercanos (la Guerra de Independencia) o que aún están ocurriendo (la Revolución) se corre siempre el peligro de la falsedad en el tono, de lo grandilocuente sobre lo vacío, porque casi siempre el tema está muy por encima de las posibilidades de la realización, porque los elementos que intervienen no han sido asimilados por la tradición (lo que sucede, por ejemplo, con "Billy the Kid", que juega con la leyenda, con una anécdota asimilada por el folklore; en este caso, en Cuba, habría que hacer un ballet a Manuel García o a Yarini para lograr cuando más un equivalente de "Billy the Kid", que es un modelo para la danza moderna porque es una obra maestra de la danza moderna; y hacer un ballet con García o con Yarini encontraría inmediatamente la oposición de los que con toda justicia pregunten: "¿Por qué un ballet a un bandolero o a un chulo y no a un libertador?"; en este caso sólo quedaría responder, si se quiere responder con sinceridad artística y no con oportunismo político, que ello ocurre porque ni Martí, ni Maceo son como El Cid, cuya vida ya es una leyenda española y no la biografía de un libertador; en Cuba, en todo caso, habría que convertir a Hatuey en un ballet y ni aún así se escaparían los inevitables encuentros con cualquier "Juana", "Juana en la hoguera", de Honegger y Claudel, para ser concretos). Fue esto lo que hizo decir a un crítico, muy privadamente: "Parece una fiesta de graduación del colegio Baldor".

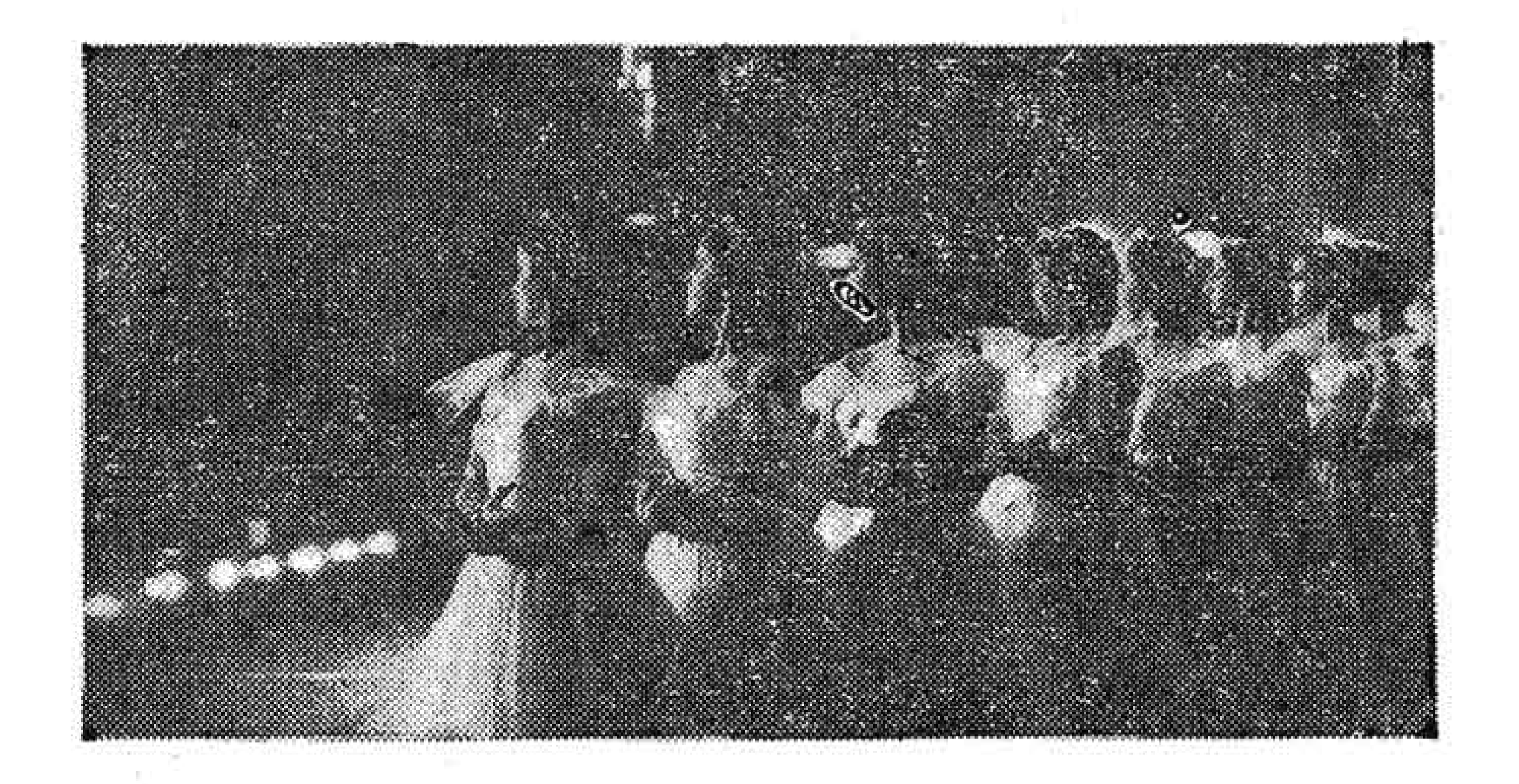
El crítico no escribió esto vaya a saberse por qué razones. Pero podía haber dicho mucho más de "El despertar".

Es natural que Alicia Alonso sintiese la necesidad de hacer un ballet con la Revolución como tema. Después de todo ella es una artista sincera y una revolucionaria no menos sincera, y más de una vez debe haber pensado que nuestra realidad está bien lejos de los tutús y las zapatillas de punta, que esa tradición de ballet clásico (en el ballet clásico hasta el nombre es falso: cuando se habla de "ballet clásico" se habla casi siempre de "Giselle", de "El lago de los cisnes", de "Coppelia" y de todo ese repertorio que no es más que romántico) nos es supremamente ajena, que es el colmo de la falsedad hacer bailar a una muchacha un paso de danza de Petipa, todo lleno de alas de lienzo, de paisajes en la bruma, de música de celesta, y luego encontrar a esta misma "ballerina", como se dice, "echando un pie" en una fiesta de quince. Es como reacción a esta dicotomía del bailarín y la danza, a esta alienación de los ballets de América, que surgió la danza moderna. Fue a destruir este baluarte añejo que apuntaron sus pies Isadora Duncan y Ted Shawn —aunque uno pueda pensar que ambos estaban equivocados, en una medida u otra. Contra esta suerte de colonialismo danzario deben haber surgido todos los intentos del "Ballet de Cuba" por atrapar la elusiva realidad en la punta de una zapatilla. Pero con "El despertar" Alicia y su grupo no consiguió un resultado mejor que el













que obtuviera hace años con un "ballet expresionista" o cosa parecida, a cuyo nombre voy a conceder la gracia del olvido y del que recuerdo la imborrable imagen tenebrosa de Alicia meciendo incansablemente su locura en una mecedora balanceada a compás con las escalas de un violín siempre en odioso "ostinato". Esto fue un resultado perverso con intenciones equivocadas. "El despertar" es un resultado equivocado con las mejores intenciones. Desgraciadamente, en arte son los resultados siempre los que cuentan.

Pero si "El despertar" y "Mambí" son en fin de cuentas fracasos más o menos grandes, "Mulato" es un sólido triunfo. La primera vez que lo ví fue en un ensayo general y confieso que no me impresionó demasiado. Quizá esto se deba a que la música de Amadeo Roldán nunca me pareció muy poderosa —mucho más estable, más dinámica y más rica encontré la partitura de Juan Blanco para "Mambí". Pero el día de estreno fue una agradable sorpresa. Allí en la escena estaba una figura de leyenda: la mulata que se enamora de un blanco aristócrata en tiempos de la colonia y hace que su amante negro mate al amante blanco, cuando se da cuenta de que jamás podrá casarse con el señorito rico, porque se lo impiden no sólo las razas, sino también las clases. Este fue el gran acierto de Cirilo Villaverde: encontrar la leyenda primero que nadie y primero que nadie hacerla suya— estos serán, en definitiva, los únicos elementos inmortales de "Cecilia Valdés".

Casi junto con el estreno de "Mulato" hablaba Sartre con nosotros los de "Lunes" de la obligación que tenía el escritor, el artista, el





intelectual cubano de hacer conocer a Cuba a los cubanos. "Deben ustedes", decía, "encontrar el folklore, descubrirlo, mostrarlo. Primero que los cubanos se reconozcan en él y después que los extranjeros los reconozcan a ustedes. Hay que dar con la leyenda, crear mitos genuinamente cubanos si no aparece la leyenda. Esa es la labor a hacer y es tan importante como la Revolución social". No nos extrañó que cuando se estrenó "Mulato", cuando Sartre lo viera una mañana en un ensayo general convocado especialmente para él, saltara de gozo: "Mulato", en la escena, con su coreografía que puede ser descrita como una gran comparsa estilizada, que alguien sin mala fe ha descrito como "Ródney convertido en arte"; con sus colores brillantes, cegadores; con la interrelación de los elementos negros y blancos de Cuba; aun con su crítica social adjunta; "Mulato", de Ramiro Guerra, es un gran momento de la escena cubana, como puede serlo "Electra Garrigó", vista por Morín, o los cantos litúrgicos lucumíes de Argeliers León o Fernando Ortiz. Todo aquí es auténtico y todo está creado, todo parece nuevo y todo ha estado ante nuestros ojos todos los días. "Mulato", finalmente, es un arte mulato, sin más importaciones que las necesarias, porque al fin y al cabo la escena, la danza no fue inventada en Cuba, y con mucha más genuina originalidad que toda la pretendida originalidad de "Mambí" y "El despertar", y mucho, mucho mas oportuno. Aunque a menudo pueda pensarse todo lo contrario.



# MUSICA PARA EL TEATRO

POR NATALIO GALAN

Como pueblo que se sabe llegado a una madurez y solicita un estilo, una tónica que le distinga, Cuba puede considerarse entre las naciones del mundo con un logro efectivo en lo que respecta al baile, a la realización del gesto rítmico que convence en su euritmia. En este sentido hemos sido imperialistas. En el campo de la música ligera hemos invadido los rincones más apartados, las razas más disímiles. Nuestros bailes, hace rato, y a veces, ignorándolo nosotros mismos, hemos controlado la atención mundial, sin quererlo, porque el esfuerzo partía de un pueblo que sabía unificarse ante la danza. Un ímpetu rítmico, casi salvaje, nos llevaba a una conquista que no se había planeado. Improvisábamos con los pies ideas que se hacían universales.

Pero en el campo de la música para teatro y sus coreografías sí hay que hacer constar que recién comenzamos. Este Primer Festival Internacional de Ballet trajo a primer término cuestiones que aún no se habían resuelto.

Tres compositores cubanos figuraron entre los programas del festival: Juan Blanco, Carlos Fariñas y Amadeo Roldán. Los tres aportaron ya pasiva o activamente: Roldán y Blanco, con una música sinfónica que fue analizada coreográficamente por Ramiro Guerra, y Fariñas, que trabajó en contacto directo con el coreógrafo Enrique Martínez para trazar los elementos músico-coreográficos.

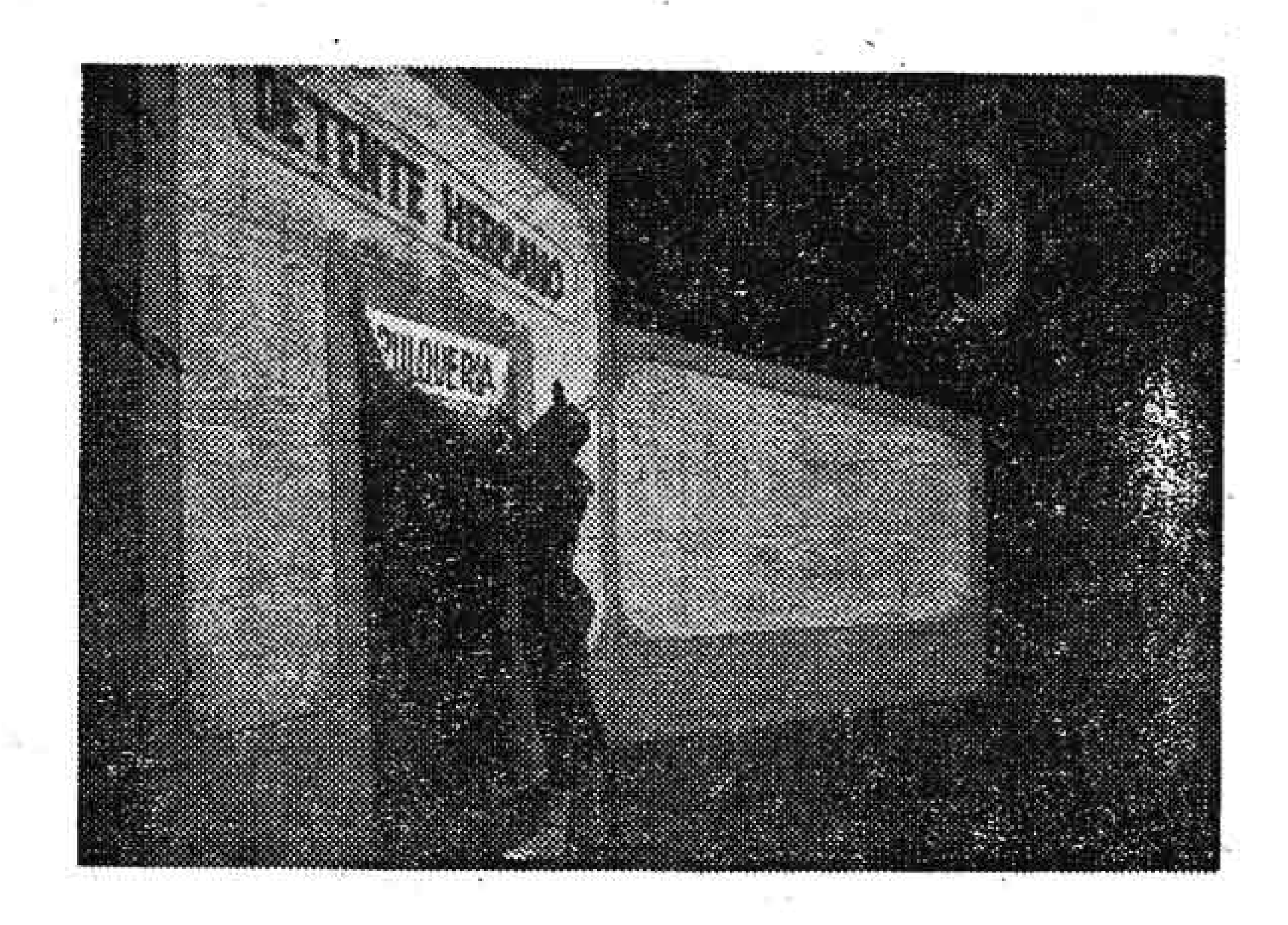
Cada uno de ellos ofreció resultados distintos, respuestas con matices variadísimos, pero todas ellas en un ámbito cubano, siempre solicitando aquella tónica, que fue de un cubanismo mitológico en la segunda escena de "Mulato", o de un expresionismo superado con una tesis criolla en el "Mambí", o de un neorromanticismo en "Despertar", donde el nacionalismo se sustituyó con un razonamiento plástico estrechamente ligado a la anécdota más reciente de la Revolución.

Partiendo de ese binomio coreógrafo-compositor, el ballet "Despertar", Martínez-Fariñas, cumplió todos los requisitos que exige una obra en la que dos individuos tienen que aunar esfuerzos para llegar a una plasmación definitiva. Por eso "Despertar" pasa a ser el primer ballet revolucionario y aunque en su articulación todos los elementos no lleven perfecciones, cayendo para volver a levantarse, esta obra es la única que puede mencionarse como un resultado objetivo de nuestro momento.

"Mulato" y "Mambí", sin embargo, trajeron elementos danzarios que fueron más ciertos, centraron más la atención en lo antillano. La escena segunda de "Mulato" como danza con los elementos vernáculos que la componen, no encuentra un paralelo en "Despertar". "Mulato", en su visión romántica, no tiene la preocupación de convencernos a través de nuestro momento, sino que fija elementos que fueron en nuestra cultura. Y no obstante, surgen con una actualidad al organizar y presentarlos Ramiro Guerra con la música de Roldán que ofrecía todo lo necesario para esta estampa romántica. El "Mulato", en ese sentido, es un espectáculo de danza moderna cubana que tiene valores definitivos, que fijan un mejor punto de partida para nuestra futura escuela de danza.

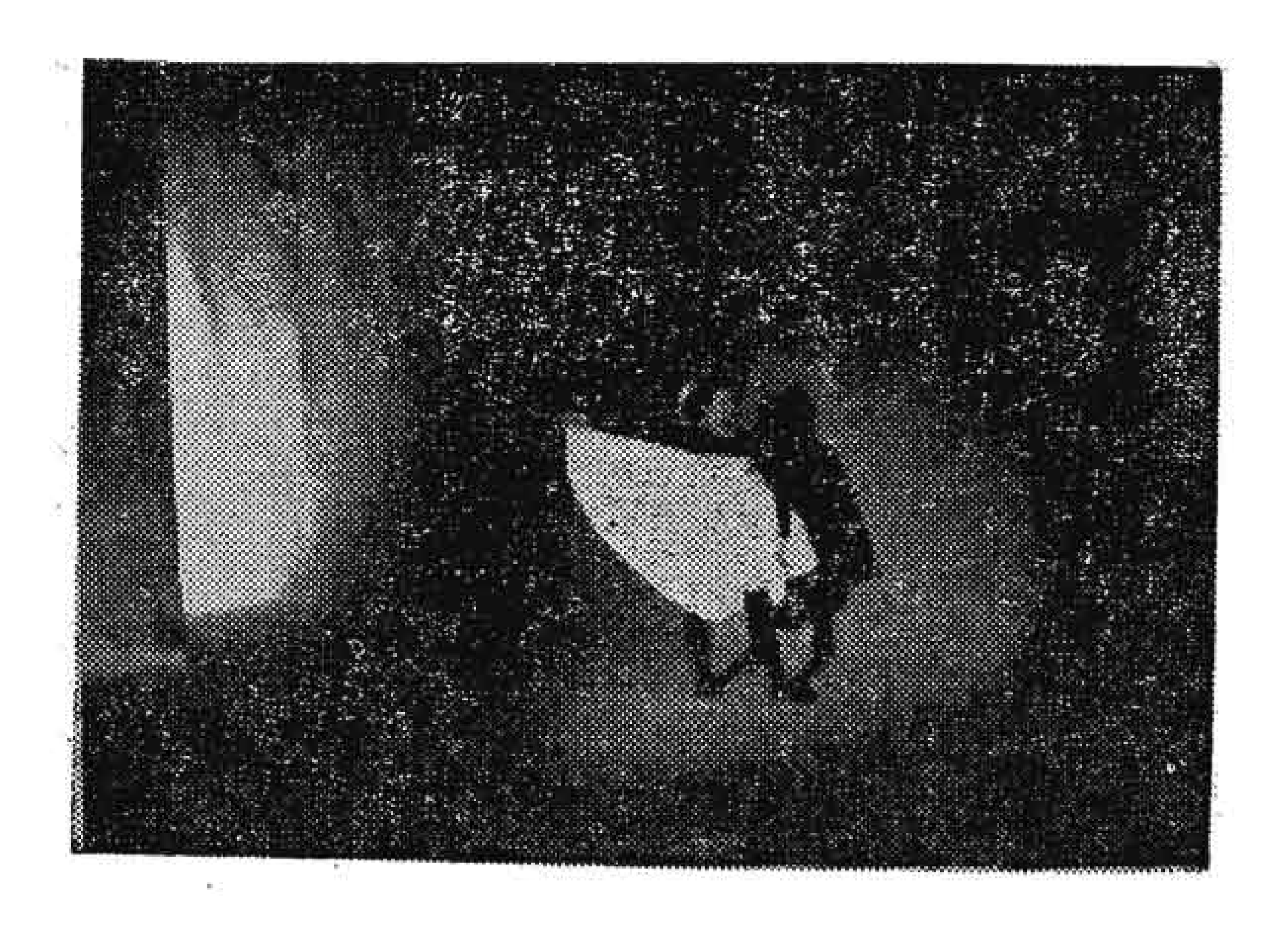
La música de Amadeo Roldán era una música madura, mientras Fariñas es aún un compositor muy joven, más limitado técnicamente ante una obra que va a acompañar un movimiento escénico, en la que los vestigios vernáculos de su sonoridad quedaron anulados por aquella misma tesis universalista que invadió a la coreografía. En este punto la armonía entre coreógrafo y compositor fue de un sincronismo asombroso. Ninguno quiso sobrepasar la tesis del otro.

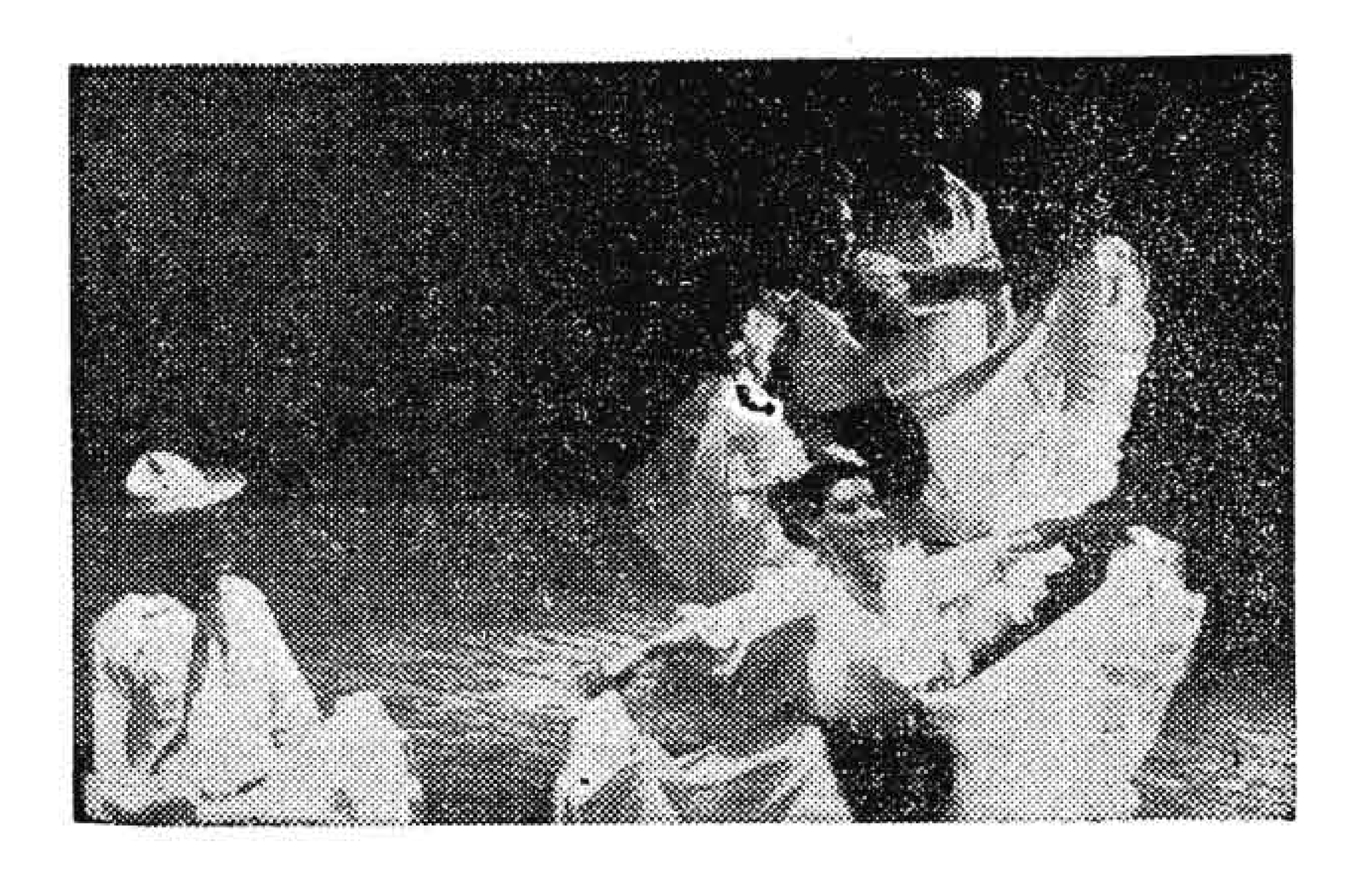
Juan Blanco, como Amadeo Roldán, fueron figuras sin colaboración alguna en la labor realizada. Simplemente habían dicho y ahora se les interpretaba plásticamente.





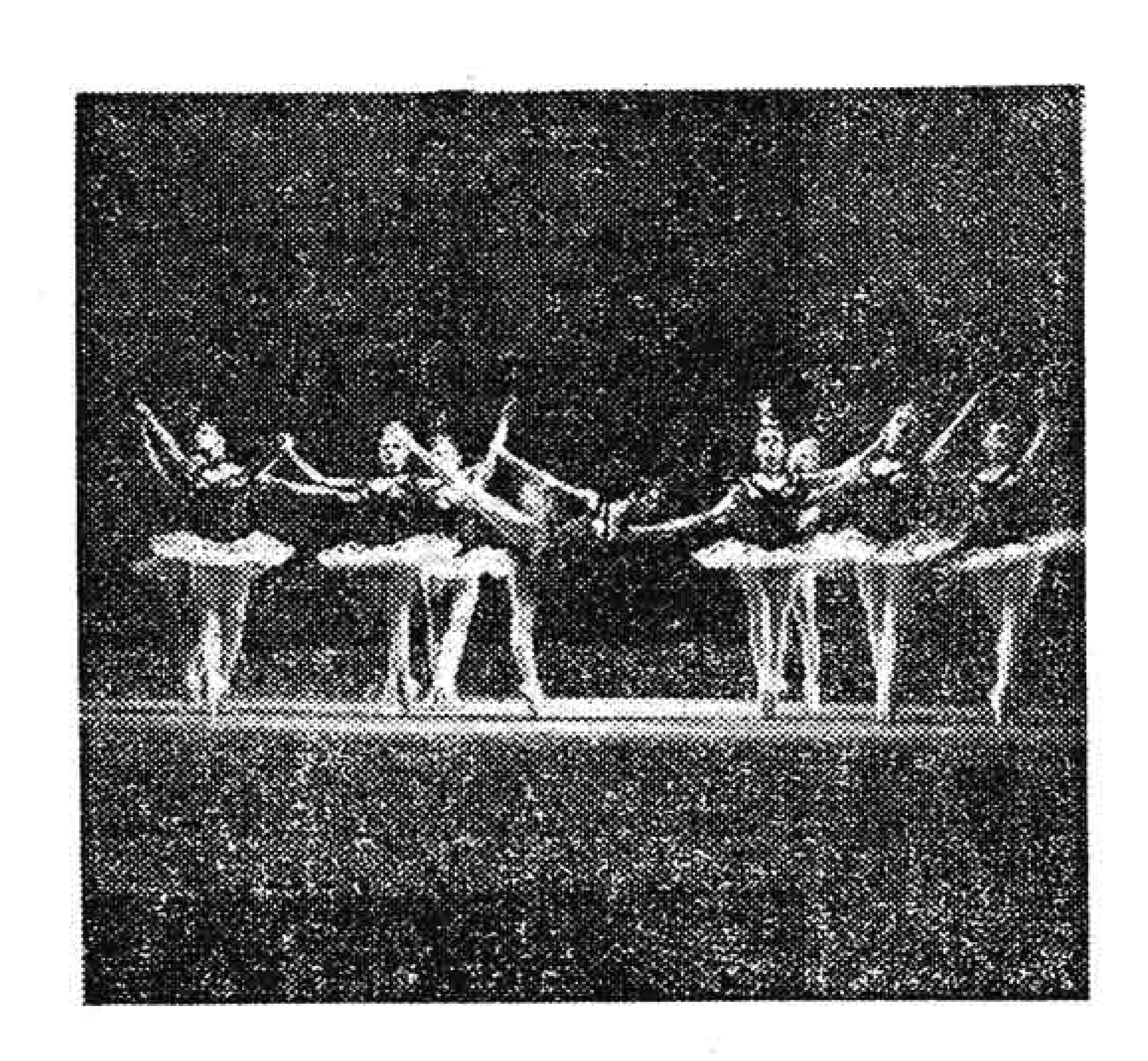




# BALLET EXTRANJERO EN CUBA

POR RENE JORDAN







Para los balletómanos, marzo fue el mes menos cruel: su nombre se escribió con tinta especial en el almanaque. El Festival Internacional invitó al Ballet Nacional de Venezuela, al Ballet de Bellas Artes de México y al American Ballet Theatre: ellos nos ayudaron a mirar más allá de nuestros tutús y descubrir un poco lo que ocurre allá afuera, en otros planetas de esa constelación cerrada, con leyes y tradiciones y atmósfera particular, que es el universo del ballet.

Cada uno de los cuerpos de danza visitantes trajo una lección para Cuba. O fue quizás la misma lección, vista desde tres proyecciones diferentes. Cada uno, a su manera, se acercó o se alejó de las fuentes nacionales de creación en su país, para buscar una nueva forma, una idea inexplorada. Triunfaron desigualmente en su empeño, pero se puede aprender tanto —o más— de las caídas que de los puntos altos.

En este sentido, el ballet más equilibrado fue el de México, el más brillante fue el Ballet Theatre y el más decepcionante fue el conjunto venezolano. Los bailarines de Venezuela, al menos en el repertorio que trajeron, intentaron internacionalizarse hasta el punto de perder todo carácter: calibrando la escasa relación que tuvieron con su tierra de origen, bien pudieron presentarse como una compañía francesa o checa o neozelandesa.

En programa tras programa se sucedieron los grandes nombres de Franck y Bach, Prokofiev y Bartok. Ni una sola chispa de inspiración autóctona penetró el europeísmo "enragé" del Ballet Nacional de Venezuela. Los bailarines

En cada ballet, la coreografía y los bailarines eran venezolanos, pero no lo era ni la música ni la inspiración: ni por un momento se asomaron a escena las tradiciones, el pasado, el folklore o —para decirlo de una vez— el alma de Venezuela. El resultado fue un disciplinado intento de imitación europea, sólo parcialmente conseguido.

Porque, para lograr la línea abstracta de muchos ballets escogidos, eran necesarios bailarines infinitamente mejores que los integrantes de la troupe mostrada. "Trío para seis" eran ejercicios sobre música de Tchaikowski y "Tocatta" y "Variaciones sinfónicas" fueron arabescos puros sobre temas de Bach y César Franck. Despojados de todo atractivo argumental, estos ballets austeros necesitaban una perfecta ejecución, un éxtasis de pura forma sin contenido, que sólo ocasionalmente lograron los bailarines. Cuanto a "Las Bodas", basado en la cantata de Stravinsky, es preferible dejar caer sobre él un piadoso manto de olvido.

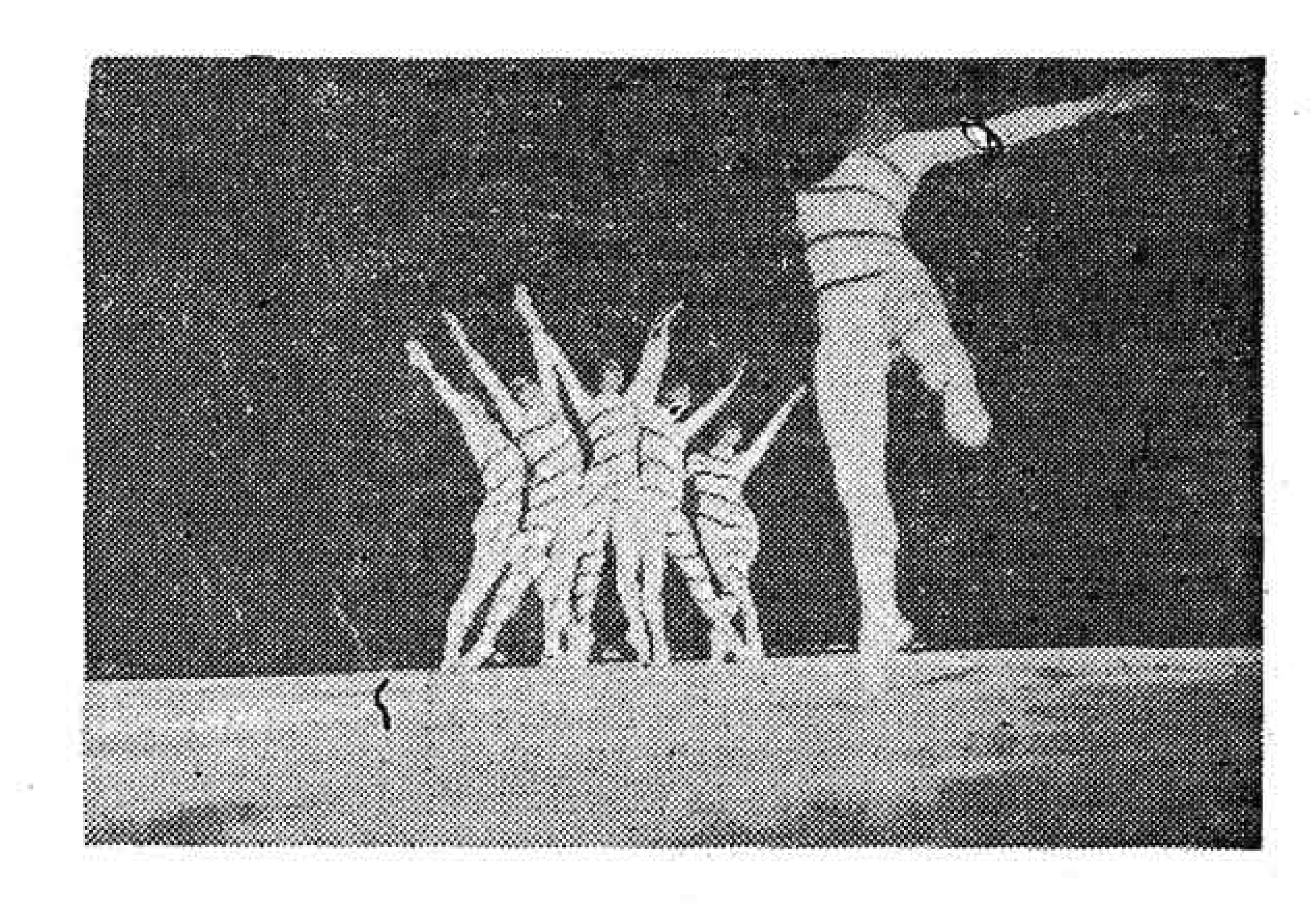
Si la compañía lució mucho mejor en "Pedro y el Lobo" y "El mandarín maravilloso" fue porque en ellos había algo más que la extenuante lucha entre concepción pura y ejecución impura. En "Pedro" hubo que hacer un ejercicio de concentración casi yogi para olvidarse de la narración, aparentemente tomada del film de Disney y, por ende, almibarada hasta el límite. Y en "El mandarín" la coreografía de Graciela Henríquez quedó aproximadamente a milla y media por debajo de la de Todd Bolender para el mismo ballet en el "City Center" neoyorkino, sin contar con que Luis Chang, deplorablemente vestido, confundió al Mandarín de Bela Bartok con el Fu Man Chú de Sax Rohmer.

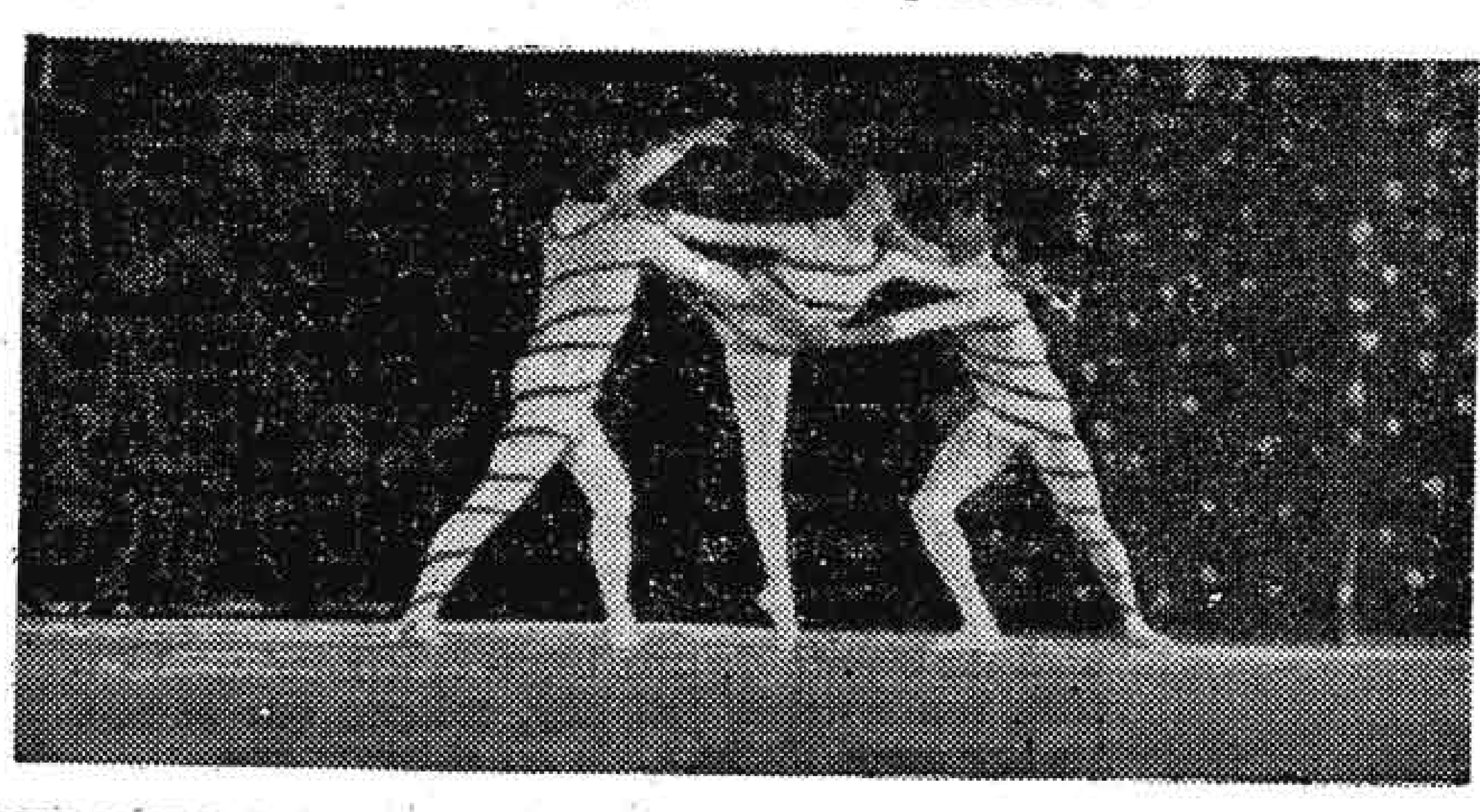
Pero aún así fue en "Pedro" y "Mandarín" donde mejor lució la compañía, porque la Henríquez es una bailarina ágil, de excelente figura y mucha gracia natural, que lo mismo expresa la ñoñería deliberada del pajarito de Prokofiev que el atletismo torturado de la mujer-trampa de Bartock. Y en la Polka de Shostakovitch, la Henríquez demostró que se ha aprendido bien las lecciones de Gower Champion, Carol Haney, Gene Kelly y otros maestros de la coreografía deportiva a la americana. Ella fue la bailarina más despierta, más moderna, más vibrante de todo el conjunto. Pero una ballerina no hace verano y el resto tendió a congelarse en las heladas estepas del academicismo.

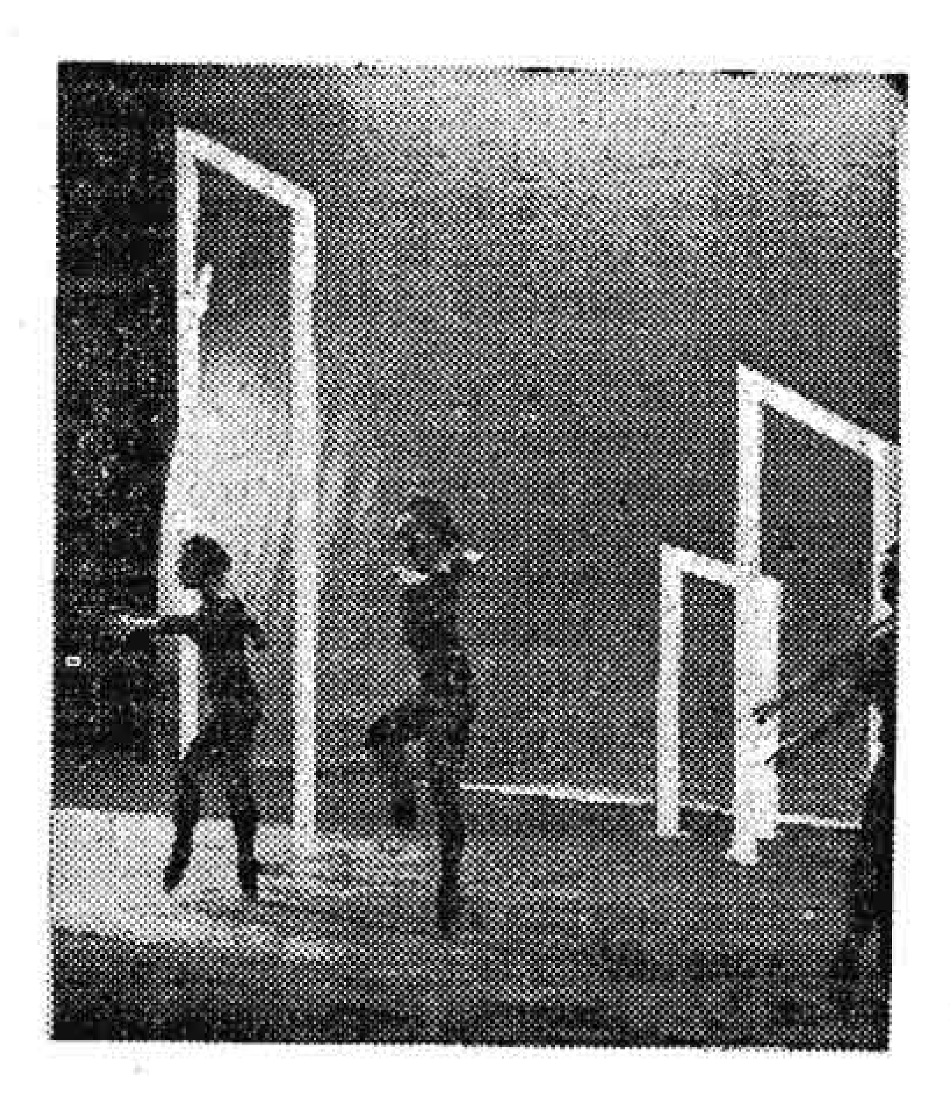
Mientras los venezolanos se olvidaban de Venezuela, los mexicanos tuvieron el buen tino de acordarse de México. E inclusive (y esto es más importante) de mirar a México con óptica universal. Hubo un programa folklórico y otro de ballet moderno: en ambos los mexicanos tuvieron los pies bien afincados en su tierra y los ojos muy bien puestos más allá de la estrechez de una frontera.

El ejemplo perfecto de esta posición está en "Juan Calavera", el más logrado de todos los ballets mexicanos. Aquí todos los personajes son calaveras: esas jocundas, gozosas, jacarandosas calaveras, símbolos de la muerte mexicana, que lo mismo se come cristalizada en azúcar que se baila al ritmo de un macabro jarabe tapatío. Juan Calavera ha muerto y por su alma luchan un diablo truculento y un ángel disparatado. Pero mientras las altas potencias se preocu-









pan del Bien y el Mal, Juan aprovecha la crisis maniquea para irse a bailar con su mujer, que ya estaba a punto de escaparse con el gendarme de turno.

Hay en este ballet una burla sana y pujante de la Vida y la Muerte, una confianza muy mexicana en que el mundo seguirá rodando más allá del tiempo de una simple existencia humana: la vida y la muerte son accidentes del cosmos y por lo tanto tan risibles como un tropezón chapliniano. "Juan Calavera" es el ballet de una raza tan trágica que ya ha aprendido a tomarse a sí misma en broma. Sin necesidad de simbolismos patrioteros y baratos, es un ballet tan intensamente mexicano que no podría resistir la poda y trasplante a otro suelo. Como las calaveras que lo visten, ostenta una risa perenne y dental, la única que hay, invariablemente, debajo de cualquier máscara, sea de comedia o de tragedia.

Detrás de "Juan Calavera" hay que colocar "La manda", cuya inspiración parece ser el extraordinario cuento "Talpa" de Juan Rulfo: un hombre arrastra a su mujer enferma para cumplir una lejana promesa, pero por el camino la reemplaza con una amante. Aquí la crueldad intrínseca de la situación se devolvió físicamente, en los movimientos atormentados de los bailarines, que se enlazaron y desenlazaron en nudos monstruosos de rodillas y codos, como retorcidos Laocontes animados: en todo el ballet no hubo un solo movimiento gratuito, y del conjunto se desprendió un aura de superstición y muerte, de salvaje realismo, como si todo el baile no fuera un débil canto de compasión a la moribunda, sino una afirmación ferozmente sana y lógica de la vida, una expresión danzaria de la supervivencia del más fuerte.

"Tierra" fue el ballet mexicano más seriamente pensado, pero su coreografía intrincada se hizo monótona y su simbolismo cayó en cierta simpleza masiva, de puro cartelón ilustrativo, que es el villano en acecho de la pintura muralista mexicana: cuando una bailarina es la Tierra y otras son los granos de maíz y otros son los segadores, todo rueda por la pendiente de un simplismo embotador: cada gesto se vuelve gesticulación, cada paso puede tener cien significados ocultos y el goce de la danza empieza a importar menos que averiguar si el fouetée del Fuego tiene relación con la pirueta que el Sol dio ante el Río a dos pasos de la Misericordia Humana.

"El venado y la Luna" no está ausente de los pecados de "Tierra", pero lo salva un hálito de poesía legendaria mexicana, una falta de pretensión, una ingenuidad trémula, en contraste con la solemnidad masiva del ballet anterior: es un espectáculo bello, visualmente atractivo, que mereció cuajar mejor con la ayuda de una coreografía más imaginativa y de una interpretación más briosa.

"El deportista" fue un divertimento al estilo de Marcel Marceau, que sirvió sólo para aclarar de nuevo que Marceau es único e imitarlo es la empresa más desatinada y estéril del mundo. Por lo que toca al baile del Joven y la Muerte, sólo trajo lamentables reminiscencias de viejas y semiolvidadas danzas cabareteras de los primeros films de Rita Hayworth y compañía.

El programa de danzas folklóricas mexicanas fue una reproducción fiel de las tradiciones indias. Si acaso, fue tan fiel que se rozó la infidelidad: la monotonía y la torpeza natural de un primitivo no debe imitarse ciegamente, sino estilizarse en algo que la trascienda en arte. Estas danzas no tienen el excitante sabor real a polvo y sudor y sol de cuando se las ve bailar a legítimas tropas de indios a las puertas de las iglesias mexicanas: por perfecta que sea la ejecución, no se puede superar la idea de que se trata de un grupo de bailarines disfrazados.

Y si no se puede lograr inocencia y misterio, es preferible buscar arte y estilización: las danzas folklóricas dieron usualmente un primer impacto de fuerza y color, que luego se diluyó en la repetición fiel de los pasos hasta el infinito: sólo una, "Concheros", tuvo dinamismo suficiente para llegar al final sin haber languidecido.

En la segunda parte del programa folklórico, el escenario se animó con "Los gallos", que le dio nueva y brutal vida a una idea manida, con "El Río" que tuvo simpatía y entusiasmo calisténico aun dentro de su tono menor de cuadro revisteril. Y el "Huapango" fue tan atractivo y pintoresco que sólo un espíritu muy ecuánime podrá admitir que mantuvo intacto su sentido crítico en medio de este remolino de brazos, piernas, sombreros y enaguas.

El festival concluyó con el American Ballet Theatre, la más afamada y sin duda alguna la más completa de las compañías invitadas. Pero aún dentro de su seguridad de metrónomo, el conjunto norteamericano subrayó lo ya descubierto con Venezuela y México: estuvieron mejor mientras más se apegaron a lo que les llega de tradición, de raíz, de sangre.

En "Las silfides" se mantuvieron correctos y fríos, rígidos y opacos (uno casi oía contar mentalmente a las ballerinas: 1-2-3-4). Además, quien haya visto a Galina Ulanova y el coro del Bolshoi en este ballet ya queda automáticamente inhabilitado para volver a disfrutar silfide alguna en todo el resto de su mortal existencia. Cuanto a "Tema y Variaciones", fue un espectáculo atrayente y pulido como un crocante, un "show-piece" (y el anglicismo vale para delatar su carácter exhibicionista). Logró la perfección esperada en Lupe Serrano y Royes Fernández sin esperar ni dar más cumplió su bonito e intrascendente cometido.

"Billy the Kid" sí es otra cosa. Aquí se han reunido los elementos de leyenda popular, de parodia del "western", de acrobacia innata en una raza joven, para producir un ballet tan genuinamente norteamericano como "Juan Calavera" lo es mexicano: la tragedia del "hombre duro" y su propia culpabilidad por su dureza; la mezcla de miedo y admiración que construye a los hombres-leyenda; la ambivalencia entre maldad e ingenuidad, entre lo destructivo y lo tierno: el ascenso-descenso de ese malévolo niño grande que es Billy the Kid.

El escenario entero bulle con el galope de jinetes sin caballo, con el impacto de puñetazos al aire, con el eco presentido de tiros que no se disparan, con las caderas de postal pornográfica de unas mujeres de la frontera: es todo un pasado que revive recreado en danza, el alarido potente de un arte nacional que de pronto ha encontrado su lengua, su voz, su propio idioma.

Al final, con las figuras componiéndose en un raro friso animado y cantando al eterno retorno del mito de Billy, una fuerza vital pareció proyectarse desde el escenario y tocar al público en un escalofrío. Si este escalofrío se perpetuase en la creación de grandes ballets legendarios cubanos el Festival de Ballet Internacional resultará un evento de una importancia cultural futura tan notable que hoy, miopes que somos, no logramos distinguirla en el horizonte.

# EL CAMINO ESTA EN "MULATO"

"Creo que Mulato es un buen ballet. Yo diría que es casi una expresión folklórica pura, sin elaboración. En esos elementos está precisamente su fuerza y su debilidad. Es una manifestación muy pura, pero carece de la elaboración técnica necesaria".

Esta es la opinión del bailarín norteamericano Royes Fernández. Es joven, alto, delgado. Habla usando las manos un poco desesperadamente para expresar sus ideas.

"Cuba tiene que encontrar todavía una forma original y yo creo que estos jóvenes están en el camino correcto. Lo mismo sucede con los individuos. Un bailarín tiene que encontrar "su forma, su expresión, su manera de decir algo". Pero me doy cuenta que esto no es fácil. Hay que trabajar mucho".

Royes Fernández —el Fernández le viene de un abuelo español que se quedó a vivir en Nueva Orleáns, donde él nació— vino a Cuba en 1948. invitado por Alicia Alonso a formar parte del Ballet de Cuba. Entonces estuvo dos años y después ha dado varios viajes para bailar en Cuba. Hoy es miembro permanente del Ballet Theatre de Nueva York.

"Alicia es maravillosa —dice elevando los ojos y haciendo un gesto expresivo con las manos— he aprendido mucho con ella. Qué técnica maravillosa. Creo que ha hecho una gran labor en Cuba. Yo creo —y se acerca bajando la voz— que es necesario que ustedes sigan viendo y teniendo buenos bailarines clásicos como Alicia Alonso, y que a la vez vayan desarrollando una danza más cubana. Nosotros, por ejemplo, estudiamos ballet moderno, y los bailarines de ballet moderno estudian ballet clásico. Me parece que es necesario que ambas técnicas se complementen. ¿No cree usted?"

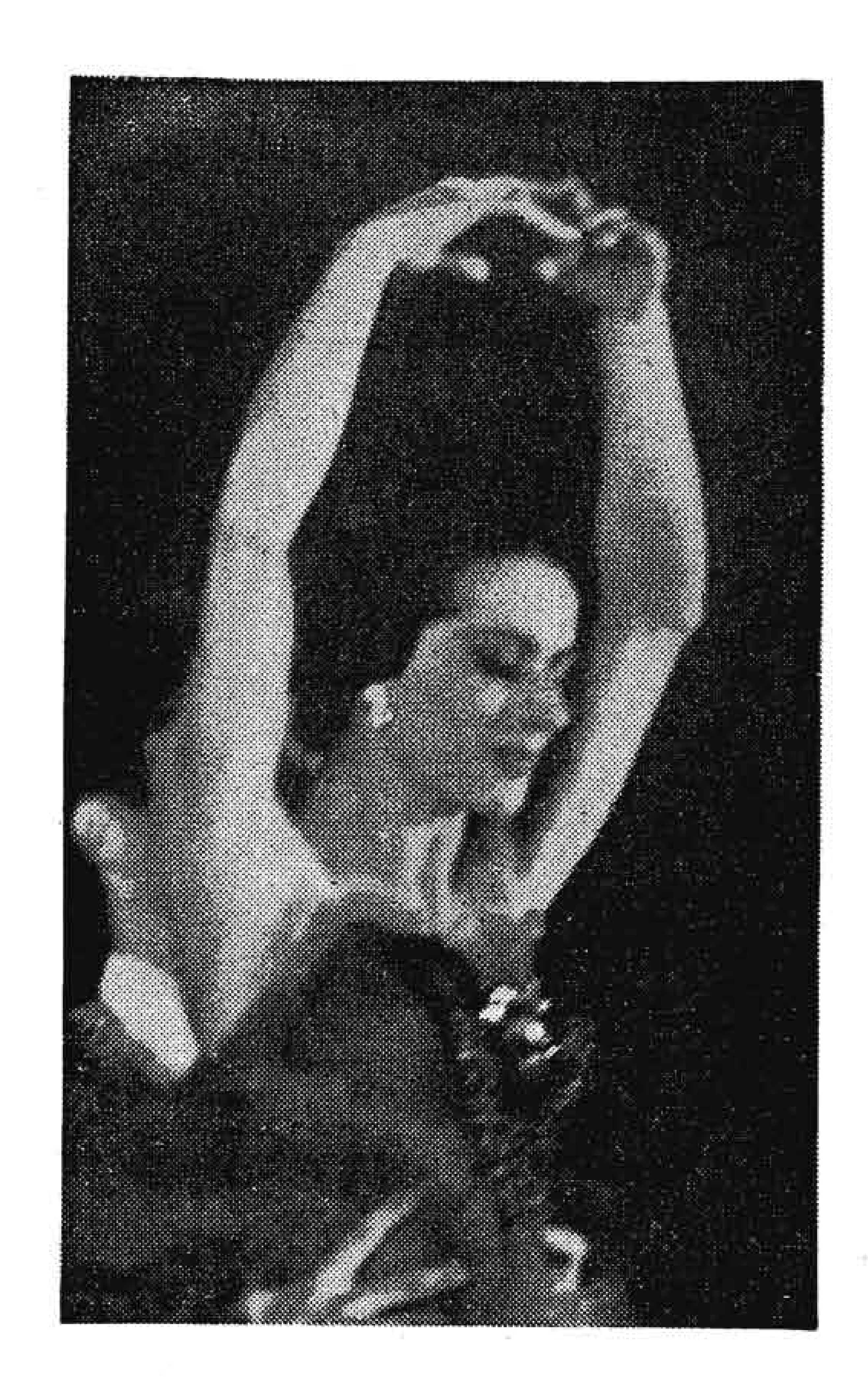
El crítico cubano Natalio Galán, y ésta es la opinión de otros críticos extranjeros, cree que Royes Fernández tiene un gran futuro en la danza. Sus intervenciones en La Habana corroboran estas impresiones. Lo entrevistamos en un coctel que el INIT le brinda a todos los bailarines que nos visitan para participar en el Festival de Ballet organizado por ese organismo. Mientras lo entrevistamos lo vienen a buscar dos veces.

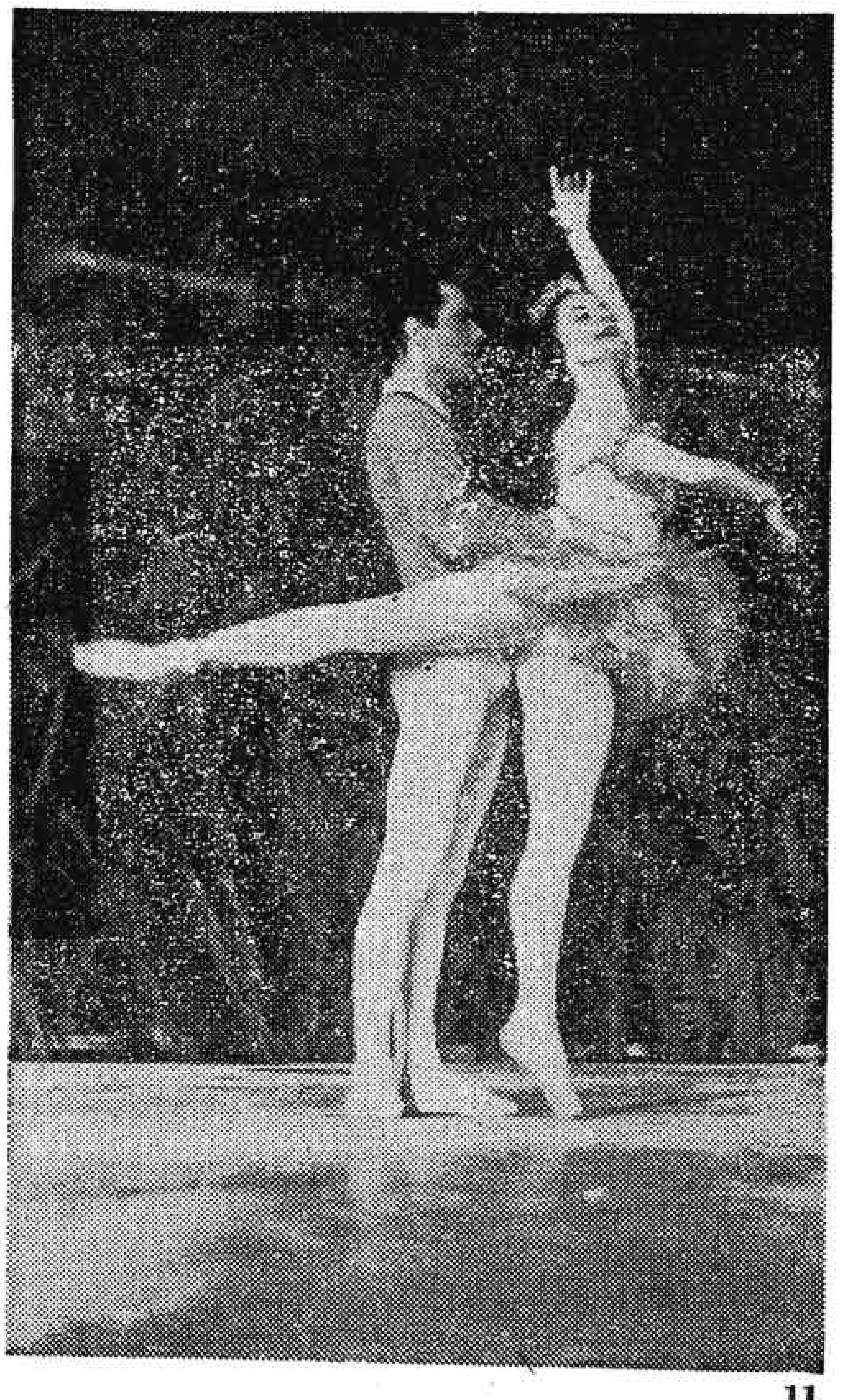
"Le ruego que me perdone, pero tengo un ensayo esta noche. Hay que trabajar mucho. Esa es la única manera de hacer algo que valga la pena. Hay que estudiar todo el tiempo. Creo que estos jóvenes cubanos tienen un gran porvenir, pero tienen que trabajar mucho. Si lo hacen, creo que llegarán lejos. ¿No cree usted?

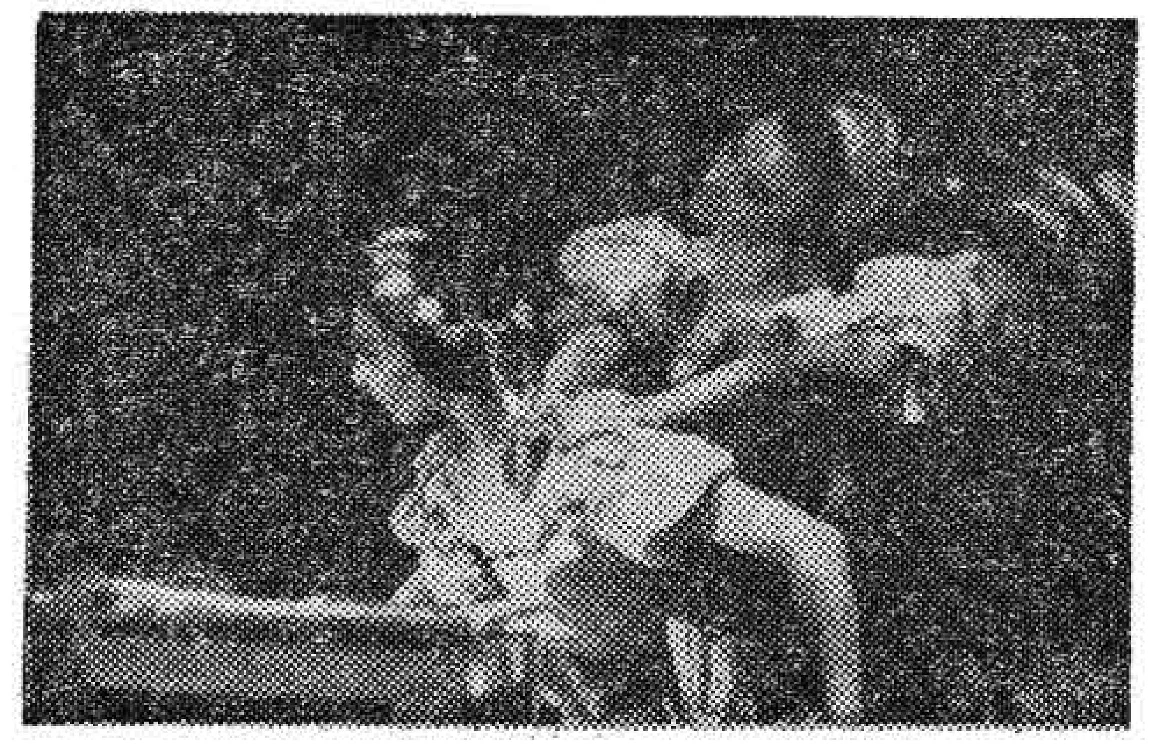
El cronista no opina, entrevista.

Royes se sonríe y dice:

—Yo creo que usted tiene que estar de acuerdo conmigo. ¿Verdad?









# UN PERFIL DE ALICIA

Puede usted llegar al teatro con toda la prevención del mundo contra el ballet clásico, puede usted detestar todo lo que sea baile en punta, puede usted mofarse de la idolatría del público por una artista, puede usted despreciar el divismo como una forma superior de la pedantería. Puede usted sentir todo esto y con todo, ver salir a Alicia Alonso en un ballet cualquiera —"Coppelia", por ejemplo— y observar cómo ella coloca limpiamente las piernas en una posición determinada —"en quinta", por ejemplo— y dejarla completar cualquier figura —un "brisé", por ejemplo— y no podrá dejar de aplaudirla al final, junto con los cientos de espectadores que le rodean y que usualmente, porque han visto bailar a Alicia más de una vez, con seguridad, vienen a aplaudirla.

No se trata de que muchas de las obras que han hecho famoso al "American Ballet Theatre" fueran estrenadas por ella; no se habla de que su fama sea internacional y que resulte la figura cubana más conocida en el extranjero después de Fidel Castro; no me refiero a que haya podido comunicar su pasión por el ballet a grandes mayorías en Cuba; digo, simplemente, que hay que ver otra bailarina latinoamericana, llena de técnica, de experiencia, como Lupe Serrano, para darse cuenta de la diferencia que hay entre una buena ballerina y una *gran* ballerina: Alicia Alonso es una gran ballerina.

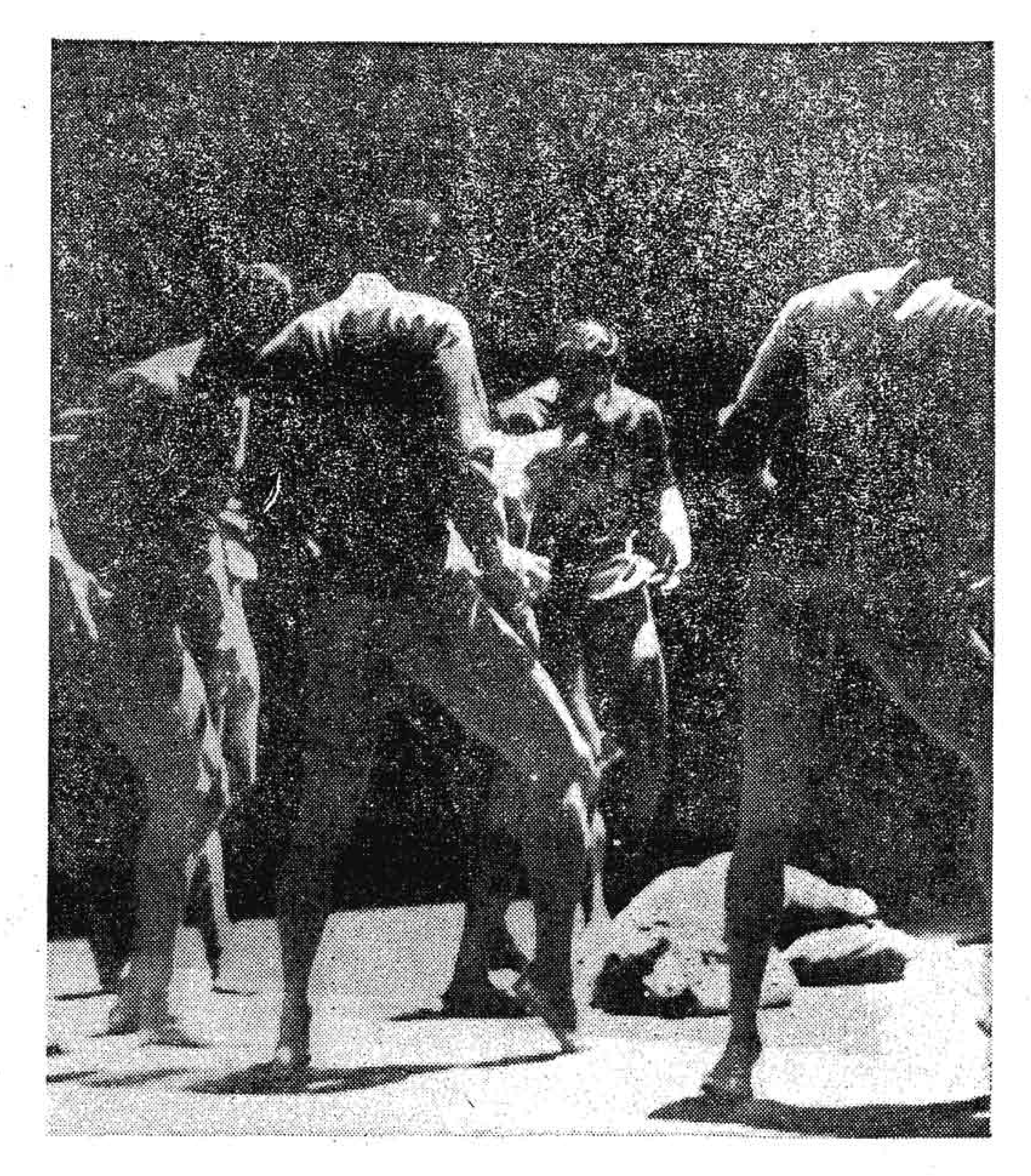
Su puesto en el mundo del ballet es un triunfo no sólo espiritual, sino físico. Alicia ha debido superar sus ojos deficientes, siempre amenazando la ceguera; su débil oído musical; su poco sentido del ritmo, junto con el fortalecimiento de los músculos y el dominio de la técnica. Así, ella es el triunfo de la voluntad, demostrando cada día que el talento, el genio, la bondad artística no es un don divino, ni predestinación de la naturaleza o de la Providencia, sino casi siempre el éxito del trabajo sobre la indolencia, del poder de voluntad contra la debilidad de carácter: Alicia es una gran ballerina porque quiere.

Yo agregaría también que una buena parte de su triunfo se lo debe a Fernando, su esposo, que es uno de los mejores profesores de danza del mundo, con un ojo seguro para los fallos y un método infalible para hacer una ballerina de cualquier bailarina.

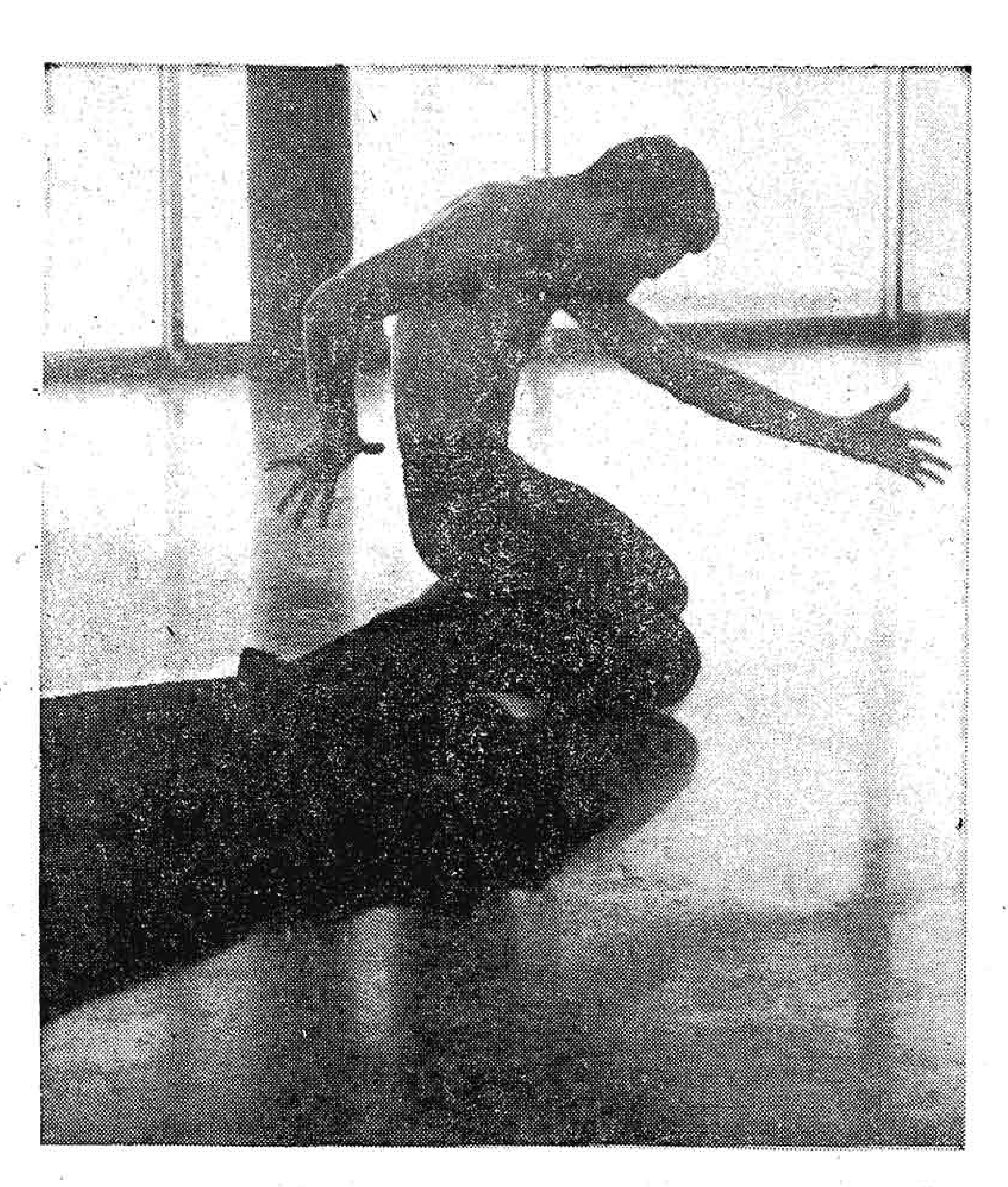
Conocí a Alicia en otros tiempos, en los días difíciles de la Tiranía. Iba con la misma prevención con que iría a conocer a Brigitte Bardot, pongamos por caso; o a Greta Garbo. Me sorprendió encontrar una mujer sencilla, amable, apacible, que bailaba todos los días como usted puede ir a la oficina o su vecino llegar al taller. La había visto bailar hacía años, pero confieso que el ballet no es algo que me impresiona grandemente, que lo miro como miro al acto del trapecio volante sin red: como una proeza física, más que una hazaña artística. Pero desde aquel mediodía de sol violento soy un fanático, no de la ballerina, sino de la mujer Alicia Alonso. (Aunque eso no me impida criticar a Alicia Alonso, la ballerina).



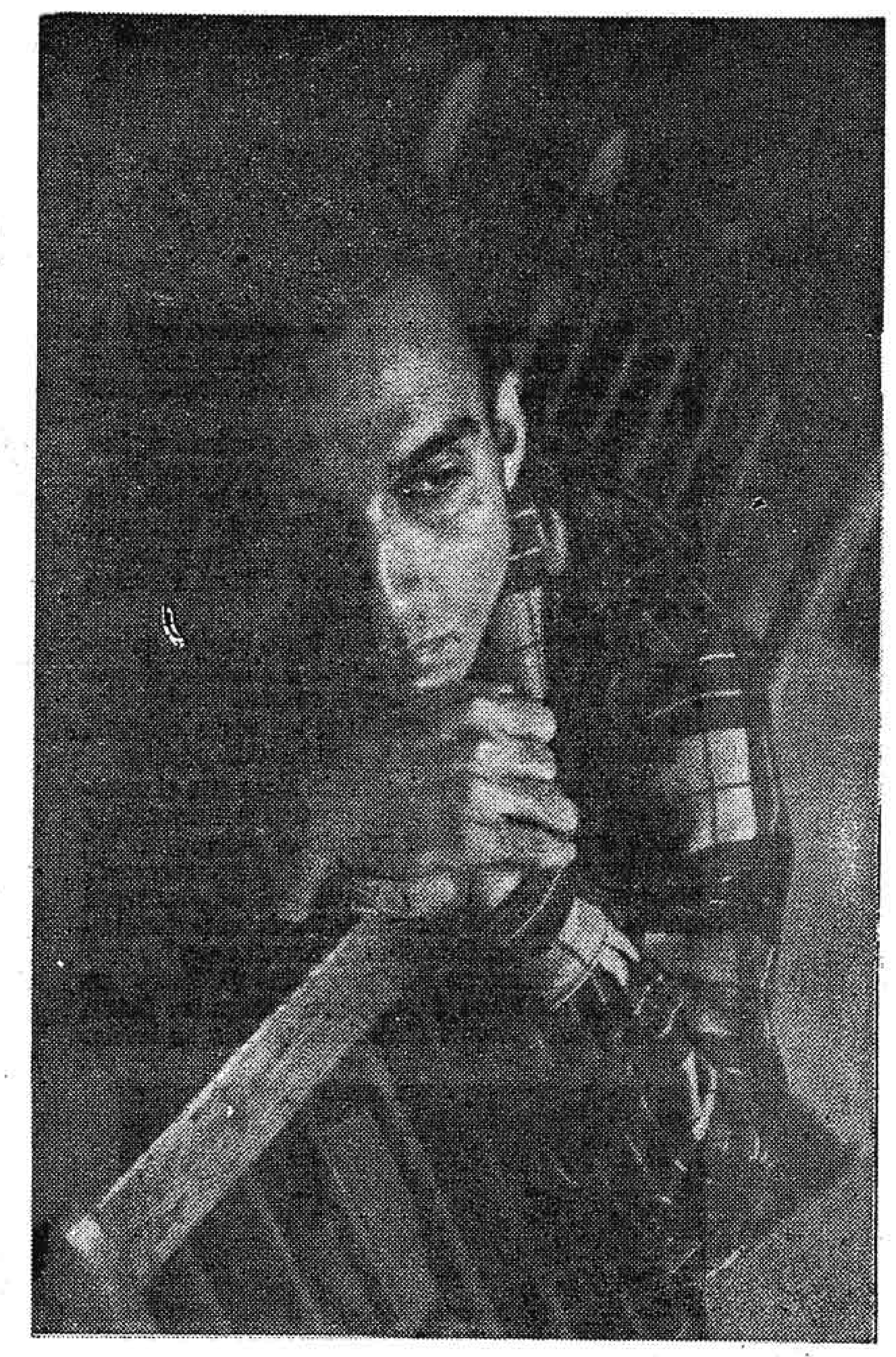








# AL HABLAR CON RAMIRO



**Introducción:** Llegamos al Teatro Nacional a las nueve de la mañana. Ramiro Guerra nos esperaba para contestar a nuestras preguntas. Había un grupo de bailarines ensayando. Pasamos a un pequeño despacho. Primeramente nos pusimos de acuerdo el coreógrafo cubano y yo en no tomarnos muy en serio. Confesamos nuestras dudas respecto a la eficacia de una entrevista. Creo que fue lo primero que dijo: "Los coreógrafos hablamos mejor por medio de la danza". Extraje mi libreta de apuntes y comenzamos:

**Arrufat:** —Le pido disculpas por la ingenuidad de mi primera pregunta. ¿Cree en la posibilidad de crear una danza nacional?

**Guerra:** —Sería como preguntarle a un pintor si puede pintar. Yo creo en esa posibilidad. Más que una posibilidad creo que es algo real.

**Arrufat:** —¿Qué elementos utilizaría en su composición principalmente?

**Guerra:** —Para empezar, creo que tengo alguna experiencia. Cuando estudiaba en Estados Unidos noté que mi cuerpo respondía a un movimiento diferente. Esta fue la primera prueba de que es posible crear una danza nacional, inconfundible. El cubano como cuerpo busca la gravedad. El baile negro, por ejemplo, es como una desintegración. La búsqueda de un contraste entre la tensión y el relajamiento nuestro ofrece la oportunidad de universalizar la danza cubana. Esto en cuanto a la técnica. Luego el tema, la música, los bailarines exclusivamente cubanos. Le digo que es muy importante que los bailarines sean cubanos.

**Arrufat:** —Ha dicho tema, es decir, ballet con argumento. Sobre esto tengo mis reparos. ¿Cree que un ballet con tema...?

**Guerra:** —Debo explicarme. No estoy en contra del ballet astracto, por el contrario. Pero si ahora insisto en la danza con argumento, como usted dijo, es porque estamos creando un público, y a este público le es más fácil la comprensión de la danza moderna basada en un argumento. El público reacciona mejor. Esta es mi opinión y tal vez mi experiencia.

**Arrufat:** —Voy ahor empezar con el tú. Es como si se hubiera cumplido el tiempo del usted. Dime, ¿qué es para ti un ballet revolucionario?

**Guerra:** —Pues un ballet revolucionario será aquel que presente todo eso que estamos buscando los cubanos: el nacionalismo, la creación de nuevas formas...

**Arrufat:** —Es decir, un ballet en el cual el pueblo se reconozca como tal.

**Guerra:** —Indudablemente. Un ballet que toque todos nuestros problemas.

**Arrufat:** —Observo que **Mulato** y **Mambí** comienzan siempre con todo un pueblo del cual se va individualizando el personaje para adquirir vida propia, luego ese personaje vuelve a integrarse en el conjunto.

**Guerra:** —Una de las cosas que más me preocupan es esa comunicación. Creo además, una de nuestras características es vivir en común. La intimidad de nuestras vidas es algo que no defendemos contra los demás, al contrario, los hacemos partícipes.

**Arrufat:** —Eso es cierto, y es fácil comprobarlo en una guagua, por ejemplo. Entre dos pasajeros que no se conocen se entablan diálogos que son verdaderas confesiones personales. En otros países, la Argentina por ejemplo, un individuo se cuidaría mucho de poner su vida al desnudo ante cualquier desconocido.

**Guerra:** —Volviendo a la creación de la danza nacional quisiera decirte que un ballet cubano tiene que contemplar la integración racial. Entre blancos, mulatos y negros surgen inesperados matices al movimiento característico de nuestra danza.

**Arrufat:** —Te hago una pregunta para el futuro. ¿Qué tienes en proyecto?

**Guerra:** —Primeramente "El Milagro de Anaquillé" con música de Amadeo Roldán y libreto de Alejo Carpentier.

**Arrufat:** —Ahora recuerdo un artículo tuyo publicado en **Lunes** sobre ese ballet. Recuerdo que señalabas algunos defectos e incorrecciones tanto litúrgicas como históricas.

**Guerra:** —Carpentier ha convenido en ello. Está actualizando el libreto. Luego tengo en proyecto, es decir, ya estoy trabajando en él, "Liborio y la Esperanza" con música de Natalio Galán. Está basado en la caricatura política de la época de Zayas. Se divide en tres partes: la politiquería (mundo de los manengues, el jamón, los cartelones, etc.) la lotería (el mundo de la suerte, hay un baile con La Fortuna, billeteros, etc.) la religión (caracoles, testigos de Jehová, beatas y finalmente la aparición de los ángeles que colocan sobre la cabeza de Liborio las palmas del martirio). Al final Liborio queda solo. Reaparecen los personajes anteriores. Liborio los arroja de la escena y queda solo en espera de que una nueva vida se produzca. Como verás, es una historia de nuestras frustraciones hasta el momento de la Revolución.

**Arrufat:** —Viendo "La Jungla" de Lam en el Museo de Arte Moderno de New York alguna vez pensé que podría crearse un ballet basado en ella; vestuario, movimiento, decorado. ¿Crees posible la creación de un ballet basado en la pintura cubana?

**Guerra:** —El mundo de la danza y el de la plástica son diferentes, y hasta contradictorios. Todo lo que la danza tiene de dinámico, la plástica lo tiene de estático. Se trata de convenciones especiales. El escenario es un espacio donde se va a formar un mundo de profundidad, de planos, pero en movimiento. Yo no digo que la pintura no haga lo mismo, pero los supuestos son distintos.

**Arrufat:** —No obstante, creo que la danza es un mundo estático que se mueve.

**Guerra:** —Pero que busca su desintegración. Además, no estoy de acuerdo con la palabra "estático". El ballet vive en el espacio y en el tiempo.

**Arrufat:** —¿No puede haber unificación entre el mundo plástico y la danza?

**Guerra:** —No creo que haya dado mucho resultado. Recuerdo el caso de "Los Presagios" con un decorado de Picasso. La escenografía absorbió por completo el ballet. No se veía otra cosa. Sucede que los pintores ven el escenario como un gran marco, y nosotros lo vemos de un modo distinto.

**Arrufat:** —¿Qué te parece a tí "Mulato"?

**Guerra:** —Eso es una crueldad. No me parece justo. Además, te arriesgas a que haga el panegírico de mi obra, o su denigración. "Mulato" ya no me pertenece. Es el público el que ahora debe opinar.

**Arrufat:** —Mi opinión: es un buen ballet. Algo que no esperaba pudiera hacerse en Cuba, tan perdida en el clasicismo. Sobre todo la segunda parte, me parece un hallazgo. Discúlpame estos términos tan literarios. Ramiro Guerra, ¿quieres decirme algo sobre tu **troup?**

**Guerra:** —Muchos de los componentes son profesionales, otros tenían una técnica clásica, y otros son nuevos totalmente. Irma Obermayer y Lorna Burdsall tienen una larga experiencia. Lorna es mi colaboradora. A ella se debe que pudiéramos montar un ballet ya clásico dentro de la danza moderna: "La vida de las abejas". Tenemos muy poco tiempo ensayando. "Mulato" se montó en dos meses. El entusiasmo de los bailarines compensó su falta de ensayo. Una de las cosas más importantes es que tiene un sueldo fijo, y por tanto, pueden dedicarse exclusivamente a bailar.

**Arrufat:** Bueno, a eso se le llama la necesaria estabilidad económica. Para terminar, ¿no te pareció increíble la reacción favorable del público, es decir, del gran público?

**Guerra:** —No me la esperaba. Fué asombroso que se compenetrara tan rápidamente con nuestro trabajo. No esperábamos que un ballet con música cubana, bailarines cubanos, asunto cubano, fuera de su agrado. Hay toda una tradición de autodenigración entre nosotros. Pero, finalmente, la afirmación que lo cubano no gusta ni interesa no es más que una falacia.

El Teatro Nacional es un enorme edificio inconcluso que asusta un poco. Debemos confesar que también nos desconcierta un poco. No sabemos si nos gusta o nos abruma.

Tiene, indudablemente, desde ciertos ángulos, bellas perspectivas, sobre todo cuando nos acercamos a la Sala Covarrubias, una de las tres que encerrará, pero no sabemos si cuando todo esté terminado, la masa de granito, concreto y mosaico azul, seguirá asustando a los que la contemplan o será muy bella. Todo es posible.

Lo que sí es cierto es que feo o bonito, extravagante o funcional, imponente o ridículo, el edificio es hoy nuestro. Allí está **nuestro** Teatro Nacional, tuvimos que pagarlo a un costo enorme, y vamos a sacar de él el mejor partido posible.

Son muchos los países, más ricos que el nuestro, que desean contar con un teatro nacional, y donde ese deseo no ha llegado a plasmarse. En Broadway, en pleno corazón de la "libre empresa", actores, dramaturgos y directores, suspiran por un teatro nacional norteamericano, subvencionado con fondos del Gobierno, y rememoran las jornadas magníficas de los "proyectos federales" de la década del 30 al 40, que produjeron un Ors Welles y un "Macbeth" de los que aún se habl

Oportunamente allegados, los fondos del Gobierno impedirían la quiebra, siempre amenazante y siempre inminente, de buenas obras montadas con enormes sacrificios, sobre las cuales a la tercera noche desciende lentamente y para siempre, el telón. Y de ello son responsables la mala crítica y los costos enormes.

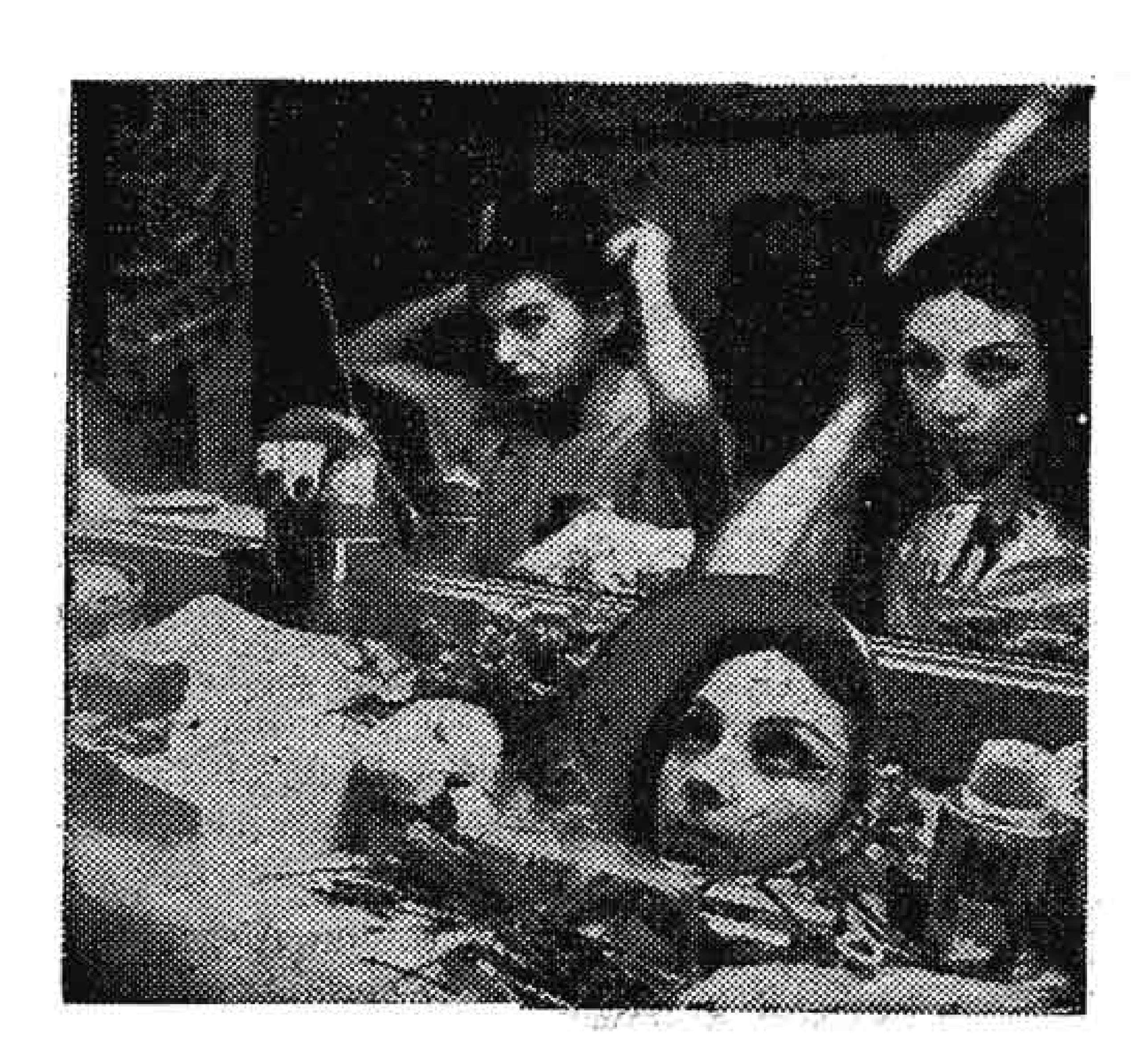
Eso, por lo que suspiran con frecuencia nuestros vecinos, nosotros ya lo tenemos en Cuba. Los fondos públicos permiten mantener en el Teatro Nacional un departamento de danzas y permitirán crear una escuela de directores y actores, que serán los talleres para la labor teatral, dura y absorbente, casi esclavizante, que exige siempre trabajo y más trabajo.

Y además de tener todo eso, en el enorme edificio sin terminar, en los altísimos salones de tramoya sin pintar, se hizo historia en este segundo año de la Revolución —historia de arte cubano— al ofrecerse al pueblo un programa de danzas en que se funden elementos cubanos con las manifestaciones más impetuosas del movimiento moderno.

En una sola noche, desde que la roja cortina de la Sala Covarrubias se abrió ante un público expectante y quizá un poco descreído, hasta que se cerró con la última salva atronadora de aplau-







# EL TEATRO NACIONAL HACE HISTORIA

POR CALVERT CASEY

sos, la danza cultivada como arte en nuestro país se situó en medio del siglo XX atormentado y heroico, y esa noche avanzamos exactamente 40 años, cuando parecíamos detenidos para siempre en otras expresiones que, como el ballet clásico, son sin duda bellas y tienen su lugar, pero están totalmente desvitalizadas, en un país como el nuestro en que la música y la danza son casi la única forma popular de expresión artística.

En 1920, incorporando las ideas más valiosas que había recibido de Isadora Duncan y Ruth St. Denis, Ted Shawn abrió los brazos al cielo en el ardiente verano de la Nueva Inglaterra y con uno de sus saltos increíbles que desafiaban la tradición y la gravedad, marcó el inicio de la danza moderna norteamericana, la búsqueda de un lenguaje propio que expresara el espíritu del pueblo y sus anhelos. Pocas cosas tan originales se han creado en los Estados Unidos como el movimiento de danza moderna, aunque millones de norteamericanos no saben que existe. En sus mejores momentos, ese movimiento habría de dar expresión a las pasiones, alegrías y terrores del pueblo americano por medio de un arte fresco, joven y libre, totalmente desprovisto de cánones y trabas, en el cual, como lo quería la Ducan, el cuerpo humano se moviera libre y naturalmente y agotara sus posibilidades para expresar la totalidad de las aspiraciones humanas. Con el tiempo, Martha Graham, Charles Weidman, José Limón, Doris Humphrey, habrían de lograr grandes momentos en aquella nueva actitud ante la danza.

Pues bien, aquí en La Habana, en el Teatro Nacional y en el Festival del Ballet, en plena Revolución, los bailarines de Ramiro Guerra han dado el mismo salto impetuoso y liberador con que Ted Shawn asombró a la vieja tierra en el año 20, y hemos aquí, con "Mambí" y "Mulato", las dos obras principales presentadas, en los umbrales jóvenes y temblorosos de lo que puede ser un gran vehículo de expresión artística propia de nuestros sueños, dolores y alegrías, como individuos y como nación, que descansará en una tradición musical y coreográfica enormemente rica. Y ese vehículo es nada menos que la danza, en una tierra donde nacemos y morimos danzando.

Los comienzos no son perfectos ¡líbrenos Dios!, pero son magníficos. Si a la coreografía de "Mulato" con frecuencia puede objetarse que los bailarines deben danzar en todo momento sus emociones y no actuar, so pena de caer en el drama silente, jamás decae en dignidad artística el espectáculo.

Con gran habilidad y talento, Guerra ha demostrado cómo es posible unir la técnica de la danza moderna con las formas populares tradicionales, latentes en nuestro subconsciente social y expresadas en los terrenos atávicos de cualquiera que haya nacido en Cuba. "Mulato", bailado a los compases de "Tres Pequeños Poemas", de Amadeo Roldán, es amplia prueba de ello.

Las ideas de Merce Cunningham, el poco comprendido bailarín y coreógrafo norteamericano, hallan plena justificación en "Estudio de las aguas", danza sin música, presentada en la Sala Covarrubias en su actual temporada de pre-inauguración. Es lástima que esta obra no fuera incluída en el Festival del INIT. Por la danza imitativa, o simplemente la danza sin objeto, por sí, en su estado puro, como simple movimiento del cuerpo humano, sin anécdota y hasta sin música, sin más limitaciones que las que impone el tiempo, el reducido espacio de un escenario y nuestro cuerpo perecedero, se alcanza el raro momento de la expresión y el impulso puros, el puro juego humano. Pocos han podido llegar a ese simple e infantil propósito del hombre que danza.

Lo que más nos interesa destacar aquí es el acontecimiento que esas dos obras representan dentro del movimiento artístico en Cuba, y sobre todo la inesperada y feliz reacción del público que las presenció.

No hay tradición de danza moderna en nuestro país, aunque sí de ballet. Creíamos a nuestro público poco dispuesto a aceptar formas nuevas que se apartaran radicalmente de la concepción clásica de la danza (pero que sin embargo no están reñidas con las formas populares tradicionales, como acaba de probarse). Fuera de espectáculos muy perfectos y depurados de ballet, poco o nada habíamos visto en Cuba. La respuesta del pueblo fué simplemente extraordinaria. El espectáculo fué asimilado y captado plenamente, sin prejuicios, con tremendo entusiasmo. El conflicto, pues, no existe, lo que contrasta con la absoluta incomprensión con que el público de París, supuestamente mucho más amplio, acogió las obras de Martha Graham en su primera presentación.

Y todo esto lo ha hecho posible el Gobierno de la Revolución, en el teatro del pueblo ¡y por 25 centavos! Para qué en Nueva York pueda verse una temporada de danza moderna a precios moderados es preciso, como ha ocurrido en varias ocasiones, que un rico mecenas como el Barón de Rotschild cubra el enorme déficit que se acumula en las cuatro o cinco semanas de presentación ante un público ávido de ver el espectáculo.

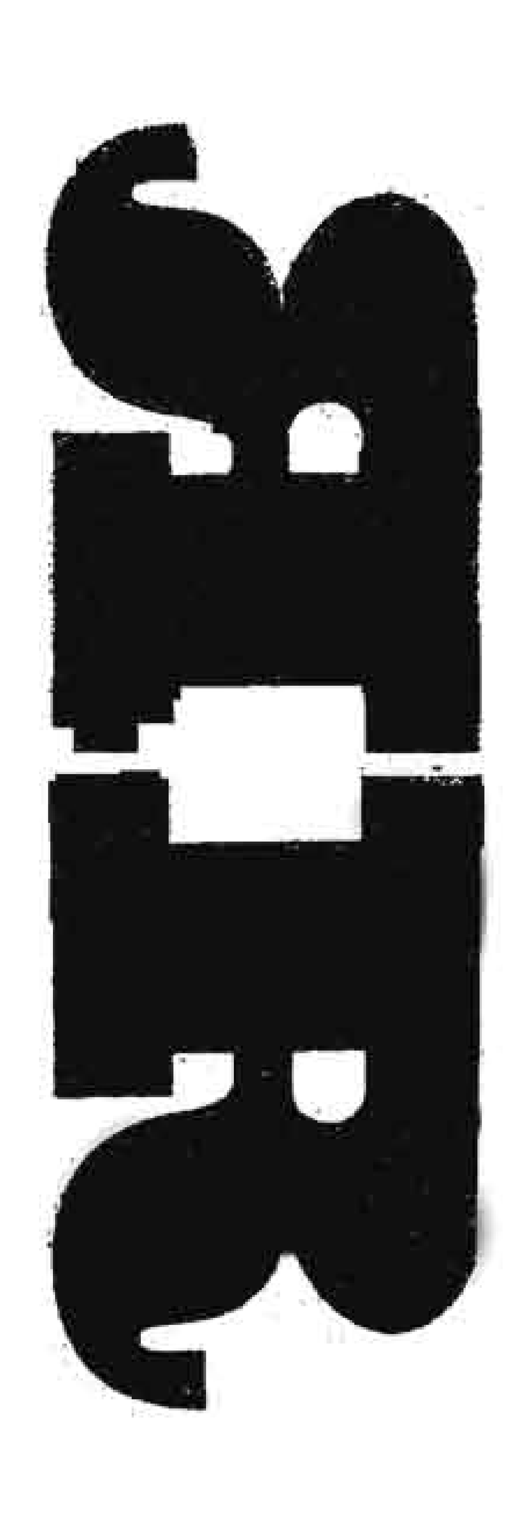
El otro aspecto que debe satisfacernos profundamente es el de la pericia técnica que demostraron los jóvenes bailarines en las primeras funciones y en el reciente Festival. Ello no debe asombrarnos. Como antes hemos dicho, en Cuba nacemos bailando, y la cantera está ahí, riquísima y sin fondo. Pero en este tipo de arte no hay tradición de ninguna clase, de ahí que lo que Ramiro Guerra lograra después de meses de duro trabajo, produjera una alegría sin límites.

En los primeros años de la Revolución, antes de la muerte de Lenín, se produjo en Rusia un gran movimiento de danza que se oponía a las formas inmutables del ballet, y buscaba una expresión que cuadrara al pueblo ruso y plasmara sus angustias y esperanzas. Ese movimiento se detuvo. Inexplicablemente, por una paradoja inmensa en un país socialista, en Rusia la danza se enquistó en las formas cortesanas del ballet clásico, quintaesencia de los sueños de la nobleza.

Y allí sigue enquistada, en un eterno pas de deux interminable. Nada nuevo ha ocurrido. En ese terreno, diríase que el Palacio de Invierno jamás fué asaltado ni tomado.

Nosotros podemos tener un gran cuerpo de ballet, y lo tenemos, pero quedarnos ahí sería fatal y absurdo para nuestro temperamento. Que en Cuba no ocurrirá tal cosa, lo demostró Ramiro Guerra esta temporada. Contra ello nos protege nuestro carácter y la poderosa e irresistible tradición coreográfica del pueblo, que tiende a las formas libres.

El movimiento iniciado en este segundo año de la Revolución en el Teatro Nacional nace quizás bajo mejores auspicios que el que la Duncan y Shawn iniciaran. Y no solamente por tener nosotros una tradición coreográfica más rica en qué inspirarnos. Un arte tan brillantemente iniciado cae a menudo en callejones sin salida: en los pequeños escenarios de Nueva York y San Francisco con frecuencia se montan y danzan neurosis. Los bailarines, casi siempre sobre el suelo del escenario, creen danzar, cuando en realidad lo que hacen es aburrir enormemente al público. Nuestro temperamento y nuestro clima, la ausencia de las frustraciones en que se debate el hombre en las grandes ciudades del Norte, el habernos liberado de las presiones tremendas que allá ejerce el culto al éxito materialista, el aliento sano y candente de la Revolución en medio de la cual se produce este movimiento, nos salvarán de todo eso.



## *continuación del número anterior*

Pero al mismo tiempo, si el pueblo está desesperado, si el pueblo, por esa misma reducción al absurdo de que hablaba hace un momento, plantea una salida absurda, necesariamente, paralelamente, el barbero tendrá que producirse también por la vía del absurdo. En resumidas cuentas, este barbero no es un ser de excepción, mucho menos es un santo, es, por el contrario, un frustrado más, un desesperado más y un absurdizado más en lo que formaba el conglomerado cubano de 1948. Entonces, este barbero no podrá elegir libremente su papel. El suyo es único, prefijado, impuesto: será el No-Jesús para así hacer el juego trágico que las circunstancias imponen: si estamos atados de pies y manos, si la inanidad nos domina, sólo nos quedan los tristes goces de bucear en lo absurdo. Supongamos por un momento que el barbero aceptara ser Jesús. Entonces mi pieza no habría tenido ningún sentido, porque vamos a decir las cosas como son, si nada en él prefiguraba a Fidel Castro, ¿cómo yo iba a añadir irrisión a la irrisión, burla a la burla, mentira a la mentira? Prefería pasar por cínico, por escéptico (si es que de eso me acusarían a la vuelta de los años) que pasar por mendaz y por amable componedor —esos amables componedores, que tanto daño le han hecho a nuestro país, con sus productos para aletargar al pueblo, con su falta absoluta de sinceridad, y con ese descaro con que han tomado la literatura y todo lo demás.

Y claro esta Jesús acaba por ser asesinado. No diré que no lo merezca. Su muerte forma parte de la inmensa farsa trágia a en que nos hemos movido por docenas de años. ¿Y por qué muere? Nada menos que por no hacer el juego al Gobierno. Es decir que Jesús se ha convertido en un problema de orden público. Digo que es un problema de orden público porque ese mismo pueblo, que lo único que puede vivir con amplitud es su propio absurdo, ha terminado por aceptar a Jesús como No-Jesús. Para el caso es lo mismo, y Mesías o no Mesías, ni él ni el pueblo podrán cambiar en ese momento el estado de cosas imperante. Pero el Gobierno, para el que este barbero, no es otra cosa que la pulga molesta que el perro se saca del lomo, no está dispuesto a tolerar, como diría uno de esos tristemente célebres jefes de nuestra pasada policía, la menor infracción del orden. El arresto de Jesús no se hace esperar, y efectivamente lo cazan en el Prado.

Jesús: *"Voy a contarles cómo escapé. Casi desvanecido por la pedrada, caí en el fondo de la perseguidora. A toda velocidad fuí llevado a la Oncena Estación. Una vez allí, el Capitán, expeditivo, me dijo: Señor García, ya usted constituye un problema de orden público. Le doy a escoger entre estos dos extremos: o hace unas declaraciones por la prensa y radio aceptando ser Cristo, o lo meto de cabeza en el Príncipe por tiempo indefinido. Hubiera podido argumentar con sutilezas hasta cansarlo pero preferí decirle, lisa y llanamente, que escogía la prisión. El Capitán lanzó cuatro ajos y dió órdenes para que se me conduiese inmediatamente a la cárcel".*

Pero antes de proseguir con Jesús García y su asesinato a manos de un esbirro del Gobierno, deberé salvar lo que parece contradicción formal en el texto, esto es, según se desprende de lo dicho hace un momento, que el pueblo acepta al barbero como la negación de Jesús. Ese pueblo no tiene, se comprenderá, propia determinación. Como náufrago que es, se ha agarrado desesperadamente a una tabla, que él quiere que sea de salvación. Todo náufrago siempre procede así. Pues bien: como el barbero sólo acepta ser el No-Jesús, y como, según acabo de decir, el pueblo-naufrago se agarra a la tabla de salvación, hace entonces lo más disparatado, entre tanto disparate. Sigue creyendo en el barbero como nuevo Mesías, pero al mismo tiempo lo acepta como No-Mesías, confirmado, con esa salida desesperada. la situación desesperada en que se vive.

Y como he dicho, el propio Jesús García no se queda rezagado en esta carrera frenética hacia la descomposición del ser.

Por eso decía que su muerte es merecida. Quien vive de rodillas merece morir como un perro. Y Jesús García muere como tal. Veamos ahora qué lenguaje utiliza, sacado por cierto del fondo de su inanidad, de su escepticismo. Es en el Acto Tercero. El acto se abre con la representación de la Ultima Cena. Sentado a la mesa, está el barbero, en su personificación de No-Jesús acompañado de sus No-Apóstoles. Jesús se levanta y exclama: *"¡Comed de este pan porque él es mi carne* (arroja afectadamente panecillos a diestra y siniestra) *y bebed de este vino porque él es mi sangre!"* (Todos beben en silencio). Y prosigue: *"Poco o nada me place tomar al Cristo sus frases de gran efecto, pero, os confieso, es tan absurdo todo cuanto me sucede que bien puedo permitirme plagio tan inocente".* Es decir, por fin se ha pronunciado la palabra que quemaba todos los labios, por fin apareció en la pared de la existencia el fatídico Mane Theces Phares... Cualquier cosa que se añada será válida, terriblemente válida, por efecto de la negación. Pero seguid escuchándolo: *Porque en verdad, en verdad os digo que ni ese pan es mi carne, ni ese vino es mi sangre. ¿Y si la situación se tornase más absurda y me viese obligado a decir* (fíjense, dice: obligado, no lo olviden, porque en esa palabra está el verdadero drama que hemos vivido): *Bebed de este pan porque él es mi sangre, y comed de este vino porque él es mi cuerpo...* (Ahora el texto apostilla con exaltación): *¿Y si más absurda y más absurda se tornase, no se me trabaría la lengua y confundiría más y más la oración? Oid: Comed de esta carne porque ella es mi pan, y bebed de esta sangre porque ella es mi vino.* (De nuevo el texto apostilla: lanza una sonora carcajada). Y termina y ya podemos imaginar cuales serán sus palabras: *"¡Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! ¡Brindo por la muerte eterna!*

Cuando se brinda por la muerte eterna se está perdido de antemano; cuando se reconoce que la razón se oscurece y que la lógica se quebranta, sólo queda meter la cabeza bajo el ala, y esperar resignadamente la muerte. El gobierno estimaba que nuestro barbero constituía un problema de orden público. Ahora bien, este problema hubiera podido llegar a la categoría de muy grave para ese mismo gobierno si Jesús García hubiera sabido explotar la situación. Pero habiendo logrado escapar por un golpe de suerte, se reúne en un sótano con sus fieles. ¿Y se reúne para qué? ¿Para conspirar? En modo alguno, se reúne para anunciar su inminente asesinato, que se cumple inexorablemente a los pocos días de esa entrevista.

Mi Jesús plantea la paradoja en que vivíamos: ese barbero, y también sus prosélitos, es gente honesta, no aceptan hacer el juego al Gobierno, y para ello están dispuestos al sacrificio de la vida, pero tienen la falla de no saber cómo actuar. Los definiría con el título de una película, conocida: los llamaría "Rebeldes sin causa..." He ahí la falla: son rebeldes, pero no saben qué hacer con su rebeldía; son rebeldes gratuitos, y la única salida que se les ocurre es el sacrificio de la vida, sacrificio perfectamente inútil por cuanto no produce fruto alguno.

Escribí la obra en el 48. Salíamos del grausato y entrábamos en el priato. La figura —noble por todos conceptos— que se oponía en esos momentos al continuismo, era Eddy Chibás. Es revelador que Eddy Chibás, metido en un callejón sin salida, tuviese que apelar al suicidio. Chibás, revolucionario en toda la línea, se vió forzado a pelear en un frente hecho de inanidades, y no le quedó otro remedio que el sacrificio de la vida. Me resulta bien doloroso hablar de estas cosas, pero lo hago para mostrar en toda su crudeza y en todo su dramatismo el estado de descomposición moral en que vivimos los cubanos hasta el triunfo de la Revolución. Aclaro que no establezco paralelismo alguno entre Chibás y mi barbero. En primer lugar, mi pieza no es teatro político; en segundo lugar, Chibás era un líder, con plena conciencia de su misión histórico-política, en tanto que Jesús García representa sólo la oposición sin objeto ni contenido. He traído a colación a Chibás sólo como síntoma, como tipo representativo que, dadas las circunstancias especiales en que se debatía, sólo le quedó el sacrificio fructuoso de su propia vida.

Como pieza de teatro en sí, ¿qué pienso de ella? Para empezar, nunca la ví sobre la escena. Jesús se estrenó en 1951, año en que yo me encontraba en Buenos Aires. Nunca puedo precisar si mis obras me parecen buenas o malas hasta que no las veo representadas. Entre el texto escrito y la puesta en escena, media la ingenuidad del autor, que, con su imaginación representa su propia pieza, y, por supuesto, le parece excelente. Entonces, ¿diremos que tengo la impresión que Jesús es representable? Para mi sí; pero, ¿será lo mismo para el público? Me parece que Jesús no aburriría al espectador, pero de esta obra, si algún día sube de nuevo a un escenario, me ocuparé de suprimirle un Monólogo, que tengo la seguridad que es perfectamente tedioso. En cuanto a cierta discontinuidad en el diálogo, en cuanto a esos sucesivos frenazos, —comunes a cualquier obra de autor cubano— frenazos que atascan el carro, habrá que achacar todo eso a la absoluta falta de continuidad en los estrenos.

*La Boda:* Se ha dicho de esta obra que es sensacionalista, que ha sido escrita como un divertimiento, que es altamente pornográfica. Vayamos por partes. Precisamente, de todas mis obras es *La Boda*, la única que tiene su origen en un incidente personal. ¿Cuál es el tema principal de esta obra? Contestaré con el refrán: "Las paredes tienen oídos". Hace dos años las paredes recogieron unas frases mías; esas frases me costaron la pérdida de una gran amistad. Se me planteó entonces una situación curiosa: ¿por qué estupidez, sin sentido como todas las estupideces, yo había, como se dice, hablado mal de un amigo, a quien sin embargo estimaba y estimo grandemente? Paralelamente me preguntaba: Ese amigo ha roto la amistad, sin embargo, me estima, entonces, ¿por qué lo hizo? Mi respuesta no se hizo demorar: por amor propio. Además, me hice mil preguntas más —unas que me parecía contestar acertadamente; otras, que no lograba superar. Resultado: escribí una obra de teatro. ¿Catarsis? Para darle gusto al psiquiatra, diré que catarsis; para darme el gusto yo, diré que pasión de la escritura. La frase que dice: Y el resto es literatura, yo la hago mía, pero la cambio, diciendo: Para mí todo es literatura... No adopto con tal declaración una postura cómoda, ésa que dice:

Bueno, tuve un problema, pero me sirvió para escribir una obra; he perdido un amigo, pero he ganado una obra. Eso sería demasiado fácil, demasiado simple, y también, miserable. Si no que, en la imposibilidad de acudir al psiquiatra o al sacerdote, no me quedaba otra salida que dar fe de mi imprudencia a través de la letra escrita.

En *La Boda*, a fin de dar mayor dramatismo a la obra —mejor sería decir: más eficacia— suplanté a la amistad por el amor. Flora, que tiene un defecto físico, escucha, la noche de su boda cómo su propio prometido la traiciona haciendo a un amigo la confidencia de dicho defecto. Ella quiere a Alberto, pero su amor propio puede más que su amor de mujer. Por su parte, Alberto quiere a Flora, pero la estupidez, que nunca se sospechará bien qué poderoso motor es del alma humana, le juega una mala pasada. Resultado: rompimiento del compromiso, y eterna separación de los amantes. ¿Cómo? ¿Es posible que por amor propio y por estupidez se sacrifique la felicidad de dos personas? ¿Es posible que por dos cosas tan ínfimas, tan despreciables, el amor pueda ser anulado? Nos pasamos la vida perdiendo lo fundamental por lo accesorio. Si no fuese así la condición humana quedaría desmentida.

En un momento de esta pieza, Alberto, que ha dicho que se darán explicaciones, contesta a uno de los personajes que le pregunta qué genero de explicaciones él piensa ofrecer: "Pues explicaciones que no explican nada, explicaciones formales, explicaciones que se tienen entre gente bien nacida".

Es decir, que ante el rompimiento, ante el fracaso de las más caras ilusiones, —su origen, como decía habría que ir a buscarlo en el amor propio y la estupidez— sólo quedan esas explicaciones formales que no explican nada.

Cuando la gente pierde el control, cuando las amarras de la razón se sueltan, los peores dislates pueden esperarse. Desde el momento en que Flora escucha, a través de un biombo, que Alberto confía a su amigo su defecto físico, desde ese momento, la obra se convierte en puro absurdo. Esas personas de carne y hueso, esas personas con corazón y sentimientos, se convierten en su propio e implacable torcedor de conciencia. Ese castigo no les ha caído del cielo; por el contrario, es su misma naturaleza humana quien se los impone, y lo único que les queda por hacer es seguir desmesurándose en dicho absurdo. Veamos un pasaje: Alberto: *Cumplamos con las formalidades. Flora: ¿Formalidades? Alberto: Las mismas que se tienen con un cadáver. Se lava al difunto, se le afeita, se le pone su mejor traje —podría ser un frac* (alusión al frac que él mismo lleva puesto y con el cual se casaría) *se cuelgan en su pecho las condecoraciones —si las tiene, se le mete en la caja, se le vela durante veinticuatro horas, y, por último, al día siguiente se le lleva al lugar de su eterno descanso.* Y concluye: *Como el cadáver, toda formalidad es glacial. Hace castañetear los dientes, helarse las manos, enrojecer la nariz y encogerse el corazón*".

Se me planteó un problema formal al estructurar la obra: para que el amor propio de una mujer pase por encima de la lógica, de la razón, y hasta del amor mismo, es preciso que aquello que lo haga sentirse herido sea de naturaleza tan especial que lo femenino quede sacudido en sus repliegues más secretos.

De una mujer se puede decir que es tonta, que es fría, que es egoísta, que es celosa, etc. etc. Por supuesto que se considerará ofendida, pero estará dispuesta a perdonar. Ahora bien, si se menoscaba su condición de mujer, a través de un defecto físico, entonces no habrá arreglo posible, y al amor propio herido se sobrepondrá a cualquier otro sentimiento. Es por ello que me ví obligado a dotar a Flora con un defecto físico —en este caso la flojedad de sus pechos—. Cuando una mujer joven tiene un defecto físico de tal naturaleza, lo oculta celosamente; por otra parte, vive acomplejada y traumatizada. Si a esto añadimos, que con exclusión de su madre, es su novio el único ser en el mundo que está enterado de dicho defecto, se comprenderá que propalarlo equivaldra a un rompimiento. Ahora bien, sabía que dotar a Flora con un par de pechos caídos levantaría una ola de indignación, pero confieso que me encantan tales marejadas... Por otra parte, si recurría al eufemismo para que ciertos oídos no se soliviantaran, corría el más grave peligro de caer en la afectación y el preciosismo. Entonces recurrí a la expresión directa, de mayor eficacia. Y a propósito de absurdo, nunca se sospechará bastante lo absurdo que resulta la gente. Lo digo porque, como en el caso de *La Boda*, estaban dispuestas a o tapar sus oídos y a sentirse heridas en su pudor por una palabra que pudiendo ser detonante no es de ningún modo atentatoria a la moral, en tanto que no les parece inmoral escuchar ciertas obras teatrales donde lo escabroso no está en las palabras y sí en las situaciones. Por lo demás, *La Boda* es la asepsia hecho teatro, acaso por eso resulte decepcionante. El espectador, no bien ha oído la palabra "tetas", no obstante sentirse "ofendido", (por ancestralismo tiene que ponerse en guardia), se arrellana en su luneta en espera del banquete lúbrico que no tardará en ofrecérsele. Pero he ahí que llega el final, y los sentidos no se han despertado. Aun en lo que se dió en llamar "el plato fuerte de la obra, esto es, la escena en que Flora cuenta la historia detallada de su defecto físico, el espectador tiene la impresión de estar asistiendo a una lección de anatomía o a una clase universitaria sobre el imperativo categórico... Por otra parte, también se ha dicho que *La Boda* es nada más que un golpe de efecto. Bueno, aquí podría decirse que la historia del teatro está llena de golpes de efecto. Snn pretender la comparación, el teatro de Shakespeare abunda en golpe de efecto. Golpe de efecto es la calavera de Hamlet y es la escena en que Hamlet, mientras conversa con su madre da muerte a Polonio a través de la cortina. Es decir, *La Boda* es efectista en la medida en que el efectismo, dado funcionalmente, sirve de carrilera a la trama. Pero el espectador inteligente, no bien ha escuchado cuatro veces la palabra "tetas", se desentiende de ella, y atiende solamente al problema que la pieza plantea. Y poniendo punto final a *La Boda*, diré que me gusta esta obra, pero con una reserva: no volvería a escribirla.

*Aire F*[illegible] Los críticos, que pasan las tres cuartas pa[illegible] de su tiempo buscando parecidos a los autores, han dicho que *Aire Frío* está inspirado en *Largo Viaje hacia la Noche*. Me habría encantado inspirarme en O'Neill; O'Neill, premio Nobel, sería un honor tomar su pieza autobiográfica por modelo, pero yo, no pude... Antes que O'Neill estaba mi propia casa, que no es premio Nobel, que no ha escrito El Largo Viaje, pero a la que cuarenta años de miserias, de frustraciones, de hambre, le daban el derecho de inspirarme. Fué, pues, mi casa y no el señor Eugene O'Neill la inspiradora de Aire Frío, y nunca se lo agradeceré bastante, y sería un mal nacido, si por preferir a O'Neill la olvidase a ella.

Había regresado de Buenos Aires a finales de septiembre del 58. Volvía a mi casa de Ayestarán, sita en Panchito Gómez 257. Allí vivíamos desde 1947, pero antes habíamos vivido en el Hotel Andino, y antes del hotel Andino en Gervasio 121 altos, y si prosigo con la enumeración de las casas, llegaré a la casa que me vió nacer. Pero si cito estas tres casas, es a causa de los muebles que mis ojos venían viendo desde veinte años atrás. Pues habiendo vuelto a mi casa en Ayestarán me encontré con los mismos muebles. Si a esto añado que mi vuelta a esa casa en septiembre era la quinta vuelta, se comprenderá que ya estaba bien maduro para escribir una pieza teatral con el asunto de mi casa. Así, pues, no fué O'Neill, y lo siento, pues los críticos estarían encantados, y me encanta que los críticos se encanten, pero yo, por un elemental principio de cortesía y de precedencias no podía postergar a mi casa.

¿Y qué encontré en ella además de los muebles? Pues todo eso que, con mano temblorosa, con lágrimas en los ojos, huyendo del papel como bestia acorralada he puesto en Aire Frío, es decir, la historia de mi familia, que en resumidas cuentas es la historia de cualquier familia cubana de la clase media. ¡Clase media! Decirlo es casi una irrisión: nosotros hemos conocido desde las estrecheces de un cuarto para ocho hasta los pies descalzos y toda la gama y los matices del hambre. Somos clase media, pero también somos clase cuarta o décima... Y cuando llegué de la Argentina, aunque mi hermano es profesor universitario, aunque mi hermana es maestra, aunque otro hermano es profesor en una Cranja Escuela y otro Contador Público, no obstante esos títulos y esos empleos, mi casa de Ayestarán proseguía como cuando nos instalamos en la capital, allá por el 38 procedentes de Camagüey. Quiero aclarar que al escribir *Aire Frío* no traté de hacer enjuiciamiento moral, ni tampoco pedir cuentas a ninguno de los miembros de mi familia. En esta obra no se plantea ningún conflicto, y los que puedan aparecer en ella son los naturales y esperados en una familia. Por otra parte, no sólo tomé a la mía por modelo. En Aire Frío hay episodios tomados a familias de mi amistad, y a familiares de la nuestra. Por ejemplo, en Aire Frío se dice que Angel, el *pater familiae*, le gusta beber. Mi padre odia la bebida, pero yo utilicé a un borracho, padre de un gran amigo mío.

*Aire Frío* es una pieza sin argumento, sin tema, sin trama, y sin desenlace. A pesar de ello la unidad dramática no se pierde, me parece, porque la obra acaba con lo mismo que empieza, es decir, con la vida de todos los días, pero no de la vida con saltos de la fortuna —hoy pobres, mañana ricos; hoy optimistas mañana pesimistas, sino con la pobreza, la frustración, y como digo en el prólogo a la edición que acaba de hacerse de esta obra, con algunas ilusiones, por cierto muy conmovedoras.

Decía hace un momento que como no podía acudir al psiquiatra ni al confesor, me refugiaba en brazos de la madre literatura. Ahora bien, también hablé de catarsis, pero añadí que me quedaba con la literatura y dejaba al psiquiatra la catarsis. Con *Aire Frío* me sigo quedando, pero al mismo tiempo, debo confesar, que esta pieza es más que todo una inmensa catarsis. ¡Cuántas cosas he tenido que sacrificar, cuántos pareceres, la oposición de mi familia; sobre todo, esos escrúpulos de conciencia que nos asaltan cuando uno se decide a poner sobre el papel a otras personas, y esas personas son mis padres y mis hermanos! Porque yo tengo el justificativo de ser escritor, pero ellos son personas privadas, y de acuerdo con un elemental código de honor, yo tengo el derecho a levantar el velo del templo familiar. Pero... Este pero me decidió a escribir la obra. Y este pero es nada menos que yo, por mi pasión literaria, por mi condición de escritor, he sacrificado cualquier escrúpulo, por sagrado que sea.

Formalmente hablando ahora, diré que Aire Frío me parece mi mejor obra de teatro. ¿Por qué será? Creo haber dejado muy atrás muchas gratuidades, muchos libros, muchas exquisiteces y muchos "tours de force". De pronto me encontré frente a un páramo, desnudo y solo, y supe, como una revelación, que sólo podía partir de mí mismo, en mí mismo y para mí mismo. Mis obras anteriores me sirvieron en lo que se refiere al metier; ese metier me permitió una seguridad de mano, un mover con facilidad los personajes, y algo de mayor importancia: me permitió usar un lenguaje coloquial sin caer en la chabacanería.

Admitamos, como digo en el prólogo a esta obra, que mi teatro anterior es teatro más o menos del absurdo. Ya díje que no era absurdo del todo ni existencialista del todo. Con *Aire Frío* me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de mdo realista cobraría vida ese absurdo. Es por eso que me apresuré a declarar en el citado Prólogo: "En *Aire Frío* me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable".

La duración de esta obra en escena es de unas tres horas y media. ¿Los soportará el público sin revolverse en sus asientos? No veo las santas horas de verla representada. Me serviría de mucho, y, sobre todo, me facultaría para una nueva obra. No puedo dejar de inquietarme ante la posibilidad que, como en el caso de *Electra* o de *Jesús*, transcurran seis u ocho años que *Aire Frío* suba a un escenario. Y digo que me inquieta porque si a la edad que tengo soy un casi autor teatral, francamente no me queda mucho tiempo para esperar. Es harto sabido que un autor teatral se hace en gran medida con el agrado o desagrado con que el público acoge sus obras. Por otra parte no se me oculta que la gente joven que escribe hoy teatro hará obras mucho mejores que las mías. Esto es lo normal, lo lógico. No hay ninguna razón para que no produzcamos nuestro Shakespeare. Ahora las condiciones son inmejorables. De todos modos, y para ir al seguro, yo les diría; poniéndoles mis obras por delante: ¡Mírense en este espejo!

**virgilio piñera**

enfatiza el error. Los autores de piezas de tesis deberían entender esto.

Keller construye su mundo a base de un individualismo férreo y un microcosmo familiar. Lleno de bondad íntima, no comprende el daño colectivo que causa. Miller no juzga a Keller tan solo como hombre, sino como individualista dentro de una sociedad individualista. Pero esta formación íntima de Keller, ¿de dónde nace? ¿es acaso culpable de su propia formación? ¿es un delincuente culpable o la consecuencia de una sociedad que lo obliga a delinquir? Keller no se forma de la nada. Es la consecuencia de su lucha férrea, cerrada, práctica, que lo lleva a obtener su posición social confortable "en las afueras de una ciudad norteamericana". Luchó y procuró no ser vencido frente a hombres individualistas como él, creando una cadena de combate colectivo cotidiano. Miller entreteje entonces la culpabilidad individual con la colectiva. Porque si bien es cierto que no todos enviaron materiales bélicos defectuosos, no es posible exigirle a Keller conciencia de su crimen, cuando todos, dentro de una posibilidad mínima, estuvieron en el peligro de haber cometido la falta. El tema es viejo. Se reitera a diario. Es una cuestión de principios. Los errores individuales se hacen justificables cuando son la consecuencia directa de los errores sociales. Mientras tanto, la sociedad no puede ser el juez de sus hombres, no puede condenar, no puede enviar a la silla eléctrica. Es injusto pedirle a Keller lo que no puede dar.

Como en otras obras, Miller no precisa los campos, pero es evidente que no podemos acusar al hombre si no acusamos primeramente a la sociedad. El propio Keller, cuando la culpabilidad parece recaer sobre su socio, aclara la situación, define la difícil situación entre culpa e inocencia.

**KELLER:** Escucha, tienes que darte cuenta de lo que pasaba en aquel taller durante la guerra. ¡Los dos! Aquello era una casa de orates. Cada media hora, el mayor llamaba pidiendo culatas de cilindros. Nos estaban azotando con el teléfono. Los camiones se llevaban las culatas todavía calientes. Quiero que vean las cosas desde un punto de vista humano, meramente humano. De pronto, una hornada sale con una raja. Esto sucede a veces; es el negocio. Era una raja fina, como un pelo... Muy bien... Tu padre es un hombre débil, sin carácter, siempre asustado de los gritos. ¿Qué dirá el mayor? La producción de medio día totalmente perdida. ¿Qué dirá? ¿Comprenden lo que quiero decir? Es humano... En su vista, tomó los útiles... disimuló el defecto de las culatas... Está mal hecho, muy mal, pero eso es lo que hace un hombre sin carácter.

En consecuencia, la sociedad capitalista e industrial no puede producir una condena justa y moral en el caso de Keller, su propia consecuencia.

En "La Muerte de un Viajante" hay puntos de contacto con la misma idea. Willy Loman, ciertamente, es víctima de sus propios errores, de su propia incapacidad de percepción. Pero sobre sus flaquezas individuales se alza, más culpable aún, la sociedad. En tal hecho radica la grandeza de la obra de Miller. Desde que se abre el telón, Miller enfatiza la situación de aniquilamiento humano de una forma evidente y gráfica: "Ante nosotros, la casa del Viajante. Se perciben tras ella, cercándola por todos lados, formas altas y singulares. Sólo la luz azul del cielo llega a ella y al proscenio; la zona circundante muestra un áspero resplandor anaranjado. Cuando se hace la luz, vemos una maciza mole de casas de departamentos alrededor de la casita de frágil aspecto". Queda así, reflejado simbólicamente, una clara imagen del estado vital de Willy Loman. Willy Loman es eso: su casa aplastada por la ciudad, la ciudad que es el resultado de una forma de vida, de leyes económicas, de leyes políticas, de leyes sociales, la ciudad que nace de la industria y el maquinismo, las creaciones infrahumanas. En fin, el hombre que ha construido un mundo para su propio aniquilamiento. Y Willy Loman, basándose en el código de valores de ese mundo de fuerza e intereses, crea su artificial y erróneo código de valores. Una equivocación. Valores falsos, valores vacíos, engaño.

**LOMAN:** Iremos los tres y les enseñaré todas las ciudades. Norteamérica está llena de hermosas ciudades y de personas de pro. Y todos me conocen, muchachos, no hay nadie que no me conozca en Nueva Inglaterra. Las personas más destacadas son amigas mías. Y cuando os lleve conmigo, veréis como hay una especie de "sésamo ábrete" para los tres.

**LOMAN:** Y eso es lo que quiero decir. Bernard puede sacar las mejores notas del colegio, ¿comprenden? pero los van a dejar muy atrás. Tal es el motivo de que dé gracias a Dios de que sean unos Adonis. Porque, en el mundo de los negocios, quien sale adelante es aquel que causa impresión, que tiene una personalidad interesante.

Ese es Willy Loman, y la horrenda mentira de sus conceptos no surge de la nada; surgen precisamente de esas grandes ciudades que Loman ama, admira, de esa estructura básica en que descansa el hombre y muere. Loman vive como en "un sueño que surgiera de la realidad". (A propósito de todo esto, como un imperativo interno, como una necesidad técnica, surge la combinación de un realismo de primer orden con elementos expresionistas. El procedimiento responde a un imperativo creador y Miller lo utiliza no como un artificio, sino como elemento funcional dentro del tema. Por otra parte, como la fantasía es para Loman tan real como la realidad misma, estos elementos intercalados por medio de una técnica no realista, están desarrollados con absoluta conciencia realista. Laslo Benedek al analizar el sentido cinematográfico de la obra de Miller, anota: "Con el propósito de crear una desusada mezcla de realidad y fantasía en la escena, Miller utiliza cierta técnica cinematográfica, como el "flashback" y la disolvencia, y la utiliza eficazmente la mayor parte de las veces"). No inventa los falsos valores. Ellos están en su medio ambiente. No hace más que tomar aquí y allá, formar su personalidad, arruinarse en ese mundo en que el pasado surge tan llano y real como el presente aniquilante. Loman, pues, alarga el brazo y toma la mentira.







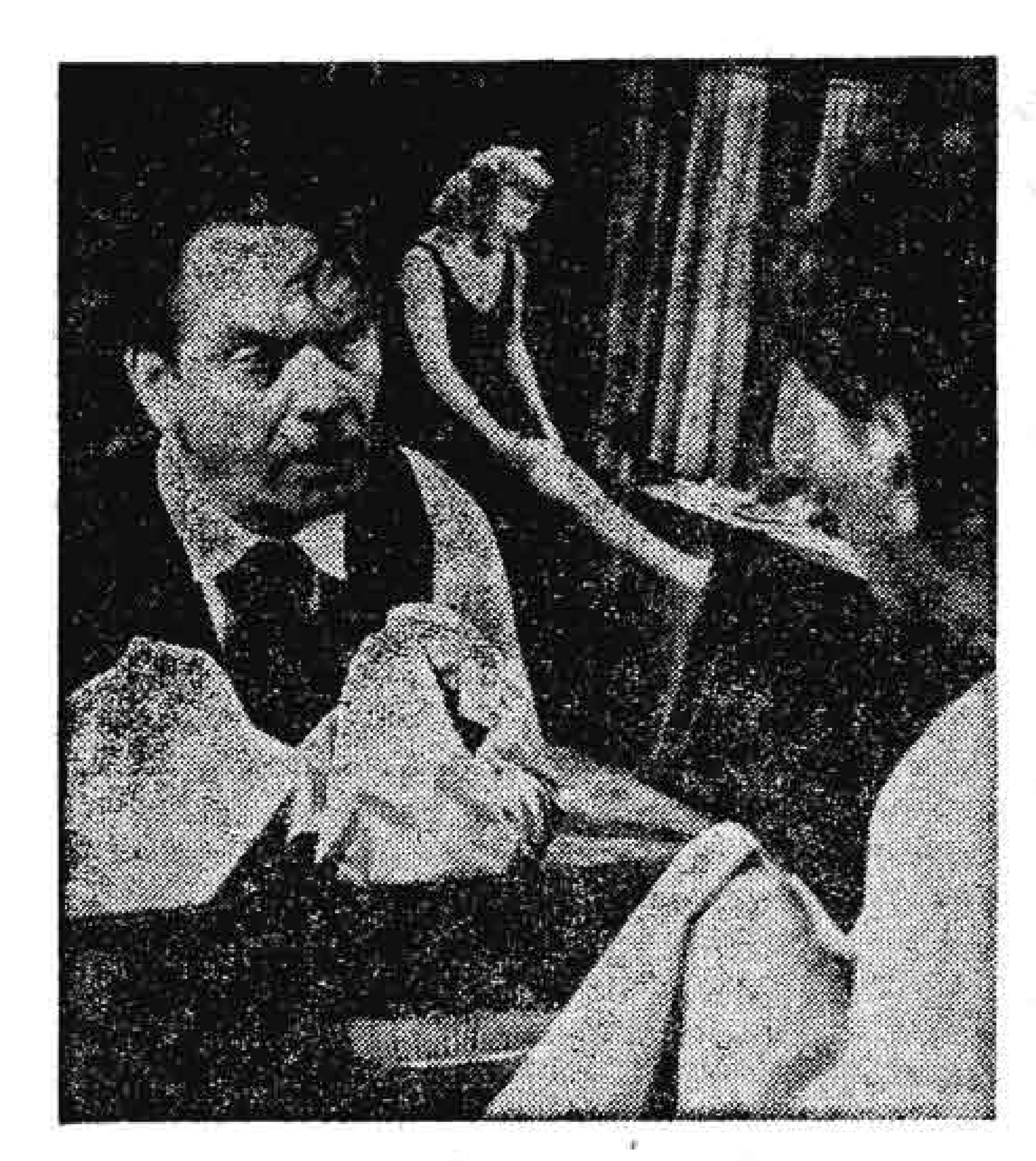
*"Las Brujas de Salem" nos enfrenta a la persecución política o religiosa"* (Mylene Demongeot, en la versión fílmica francesa. René Sánchez, Helmo Hernández y Antonia Rey, en la versión teatral cubana.)

El hombre es creador por la sociedad a su imagen y semejanza. La tragedia surge cuando es la propia sociedad quien lo rechaza y desplaza como inservible. La resultante es negada por los que hicieron la operación. Algo más que Joe Keller, ya que Loman no ha matado a nadie. Ha sido un fiel servidor, devoto y afectísimo. Mientras pudo, rindió una labor eficaz para el mecanismo en que se integraba; pero finalmente la sociedad lo niega.

Junto a esto, el pequeño mundo esencial de Loman: "Bien, en primer lugar, dieciséis dólares a cuenta de la heladera". "Se rompió la correa del ventilador. Es uno ochenta..." "¡Bien, hay noventa y seis de la máquina de lavar. Y el quince tendremos que pagar tres y medio por el aspirador. Luego, está el tejado; quedan por pagar veinte dólares". "Luego, debes el carburador a Frank" "Bien, le debes tres y medio. Y con otros picos, se llega a un total de ciento veinte para el quince". "Charley, mira... Tengo que pagar mi seguro. Si pudieras prestarme... Necesito ciento diez dólares". Eterna historia de objetos que se aferran a nosotros con su absurdo confort aniquilante, envenenado, crminal. Pan cotidiano. La pregunta es: ¿cuál es la solución que ha ofrecido la sociedad capitalista al caso Willy Loman? Hasta ahora, Willy Loman sigue siendo Willy Loman.

Del crimen social en esta forma genérica, pasamos con "Las Brujas de Salem", ya directamente, al crimen político con acusados, tribunal, jueces y verdugos. El caso John Proctor. En "Las Brujas de Salem" se debate algo más que una persecución religiosa y fanática, dirigiéndose a una cuestión de persecución ideológica con el fin de fortalecer un estado constituído. De ahí surge el inmediato paralelo entre la "cacería de brujas" que Miller desarrolla en escena y la persecución a ciudadanos norteamericanos por actividades comunistas o consideradas comunistas, atentativas a la seguridad de la nación. Es de todos conocido que el propio Miller fue sometido a juicio por el Congreso norteamericano por rebeldía y sospecha de atentar contra el sistema social de los Estados Unidos. En realidad la obra de Miller al hacer este paralelo político, no hace otra cosa que una advertencia inútil. Y de acuerdo con su concepto —"es el presente, siempre el presente, lo que la forma dramática debe apresar ante todo, bajo riesgo de convertirse —de lo contrario— en algo muerto y desprovisto de interés"— vitalista del teatro y funcional, Miller acepta "los grandes retos de la existencia" y no vacila en crear para la propia sociedad que lo persigue, un documento delator con "Las Brujas de Salem". Sin embargo, además de esta temática directa entre los Estados Unidos del siglo diecisiete y los Estados Unidos del siglo veinte, hay que aclarar que la obra adquiere categoría universal cuando, partiendo de una extrema localización y de fines concretos, alcanza la fuerza de un documento universal e intemporal enaltecedor de la dignidad humana. En este sentido, "Las Brujas de Salem" es el canto más vibrante que Arthur Miller nos ha ofrecido. Resulta de ese modo fascinante observar cómo el prólogo y las acotaciones que el autor hace a su obra, jugosas, concretas, de valor histórico, directas en su ataque, traspasan sus propios límites para convertirse en esencia en un canto a la libertad del hombre, a la dignidad del hombre que la defiende, grito contra la intolerancia y la persecución.

Pasemos ahora, por un momento, al caso John Proctor, como hombre y personaje. Miller, un enamorado del hombre común, ha buscado precisamente en un hombre común, en un campe-



*"Willy Loman, víctima de sus propios errores"*

sino, en un hombre capaz de la claudicación y el pecado, sujeto a las debilidades, la representación de esa lucha entre la libertad ideológica individual y la represión de una comunidad con jueces y verdugos. Su presentación de John Proctor lo define: "Proctor era un agricultor de unos treinta y cinco años. No tiene por qué haber sido miembro de ningún bando del pueblo, pero hay indicios que sugieren que era violento y mordaz con los hipócritas. Era la clase de hombre —poderoso de cuerpo, bien dispuesto y difícilmente dominable— que no puede rehusar su apoyo militante de ningún partido sin provocar su máás hondo resentimiento. En presencia de Proctor, todo necio sentía instantáneamente su necedad... y por cosas así, un Proctor siempre está expuesto a la calumnia". Sin embargo —aquí la eficacia de Miller, la propia eficacia que hizo más convincente, en sentido inverso, a Joe Keller— "es un pecador, un pecador no sólo ante la moral imperante en la época, sino ante su propia visión de lo que es una conducta decente". Es decir, Proctor no sólo es un hombre común, sino que se considera a sí mismo débil y hasta fraudulento. De esos elementos, surge el héroe de Miller. El héroe que dice:

**PROCTOR:** No puedo subir al patíbulo como un santo. Es un fraude. Yo no soy tal hombre.
**PROCTOR:** Quiero conservar mi vida.
**PROCTOR:** Hago mal, ¿no es cierto? Hago mal.
**PROCTOR:** No puedo subir al patíbulo como un qué es John Proctor?
A mí me parece honesto; así me parece; no soy ningún santo.
¡Que Rebeca pase por santa; para mí todo es un fraude!

Y pese a todo, Proctor es incapaz de la claudicación definitiva y mucho menos, de la delación personal. De esto último parte Proctor para alcanzar la rebeldía definitiva, la fuerza para no claudicar. Los jueces le piden nombres y Proctor los niega. Proctor no se considera santo, no se considera héroe, pero una repugnancia mayor a hacerle juego a los jueces, al tribunal tramposo que repele, lo libera y lo conduce a la muerte. Ofrece así Miller el personaje más representativo de "Las Brujas de Salem": el hombre desnudo, tan solo el hombre desnudo, débil pero inclaudicable —ante él la figura superhumana de Elizabeth Proctor, demasiado definida e inclaudicable, palidece—: un hombre, nada más que un hombre.

Pasemos por último a "Panorama desde el Puente" y "Recuerdo de dos Lunes". Entre todas las obras de Miller es "Panorama desde el Puente" la que se dirige con mayor énfasis hacia los reclamos instintivos y pasionales del ser humano, más que a las circunstancias sociales y políticas en que se desenvuelve. Claro que Miller no la excluye, pero en este caso, la jaula voraz en que el hombre se desenvuelve nace de oscuras raíces de su siquis. No podemos considerarla así como una obra que denuncia la existencia del inmigrante en los Estados Unidos y en particular del inmigrante clandestino, porque estos aspectos constituyen elementos anecdóticos y circunstanciales dentro del drama. La propia intervención de las autoridades de inmigración y su aplicación injusta de la ley —la ley desnuda es para Miller un estado inhumano, como bien lo siente el protagonista de la obra, que siente que la ley del hombre no incluye la solución a su tragedia—, así como los turbios manejos para conseguir trabajo a esos inmigrantes, responden de modo secundario al drama central de Eddie Carbone, el protagonista. Con mayor constancia aparece aquí y allá un elemento permanente en el teatro de Miller: la presencia de una ciudad antihumana, destructiva, una estructura social absurda, una ciudad que va contra las leyes naturales del hombre, y la necesidad que tiene el hombre de la naturaleza. En "La Muerte de un Viajante" se enfatizó notablemente a través del propio Willy Loman y especialmente a través de su hijo Biff, con su vitalidad aniquilada por la ciudad. Pero no quiero volver a "La Muerte de un Viajante", aunque en ella el asunto adquiere mayor importancia. En "Panorama desde el Puente" se dicen cosas como estas:

**KATHERINE:** ¿A que no sabes qué es lo que no consigue comprender? ¡Que no haya fuentes en Brooklyn!... En Italia, dice, todas las ciudades tienen fuentes, y la gente se reúne junto a ellas. ¿Y sabes una cosa? Hay naranjos en las calles de la aldea donde vive, y limones. ¿Te imaginas? ¡En los árboles! Siempre me está contando lo hermoso que es allá, con las montañas, y el océano, y todo...

De este modo vuelve a un tema constante: la ciudad moderna, deformante, capitalista, edificada sobre una estructura económica destructiva, negación de las apetencias vitales del ser, aniquilante. Y aunque Miller es objetivo claro —en un momento los personajes dicen que el paisaje italiano no se come—, expone con claridad que la ciudad no puede ofrecer ninguna solución. Sus inmigrantes están así, socialmente, en una jaula. Salen de una red y penetran en otra, imposibilitada la salida. Se mueven así entre los anhelos, las equivocaciones que los llenan de melancolía enfermiza, y la necesidad de subsistir, el morir cotidiano. Pero insisto que no es éste, en modo alguno, el tema central de la obra, sino un elemento social que aparece en ella y con el cual hay que contar. Cuando más lo más denunciado de la obra es lo siguiente: la ley artificial inventada por los hombres, los códigos modernos, son incapaces de satisfacer la ley interna que nace de sus instintos y sentimientos. Porque el drama íntimo de Eddie, su amor oscuro y sofocante hacia Katherine y la respuesta de ésta, también turbia, difusa, extraña; así como las visitas de Eddie al abogado en busca de una solución legal a su conflicto emocional, centralizan la acción de "Panorama desde el Puente" que ahonda en la vida pasional del ser humano.

Teatralmente, la pieza me ha resultado demasiado pretenciosa y por ello me luce falsa. Las intervenciones poéticas del abogado Alfiere, que funciona como un coro que narra de modo fatal los acontecimientos y que conecta la obra con la tragedia griega, empeorada por la pésima traducción en que se realizó la lectura, colaboran a una atmósfera artificial y desajustada. Por todas estas cosas, es la obra de Miller que menos me ha "tocado".

Tal vez sea "Recuerdo de dos Lunes" la más cruel, delatora, desafiante, de todas las obras de Arthur Miller. Precisamente porque en "Recuerdo de dos Lunes" está el premeditado esfuerzo de no pretender delatar nada, llegando así al máximo del documento delator, al más profundo análisis de la destrucción. Utiliza aquí una técnica distinta, limpia de artificios, sin progresión, sin curvas, sin énfasis, puramente chejoviana. Y la vida y la destrucción del hombre dentro de la sociedad en que vive, con todo el mecanismo de doctrinas sociales, económicas y políticas en la que cada hombre no parece ser otra cosa que una miserable ficha en un tablero dispuesto a aplastar sus propias fichas, adquieren un sentido de perdurabilidad dolorosa que se hace realmente desgarrante. Comprendemos así por qué amamos a nuestro semejante, por qué amamos "hasta" la ciudad. No es la ciudad. Amamos al hombre destruído por la ciudad, aniquilado. Sentimos a ese hombre caminando sobre las multitudes, entrando en túneles subterráneos, dándole vida a esos túneles, al hierro. Y el hierro horrible se transforma en carne y grito del hombre despedazado. Las paredes aparecen manchadas de sangre y las besamos: besamos a la sangre, no al cemento. Una extraña solidaridad deshumanizada. Sí, esa es la palabra, esa es la palabra —extraña solidaridad deshumanizada— latente en "Recuerdo de dos Lunes" ¿Cómo logra Miller presentar al hombre aniquilado en una jaula, dentro de un mecanismo social dispuesto a exprimirlo como se exprime a una naranja en un exprimidor eléctrico? Del modo más simple. Sin acción. Sin desarrollo. Ir y venir del hombre en su trabajo. Tejido de vidas que no van a ninguna parte. Acción que no va a ninguna parte. Los personajes pues no se imponen, del mismo modo que no logran imponerse siquiera al pequeño mundo de trabajo en que se desenvuelven. Están, prácticamente, ausentes. El hombre dentro de la sociedad aparece en su forma más íntegra de aniquilamiento y destrucción. Y así Miller, en esta época en que el hombre juega con armas que van camino de desintegrarnos, se une a través del realismo con Ionesco en el mundo del absurdo. Si la desintegración es la palabra de nuestro tiempo, ellos la han sabido plasmar en el teatro hasta el extremo máximo de estos dos polos opuestos que se atraen: "Recuerdo de dos Lunes" y "La Soprano Calva", en las que sus personajes desaparecen para dejar sus esencias desintegradas.

¿Dónde se realiza la pulverización humana de "Recuerdo de dos Lunes"? En el cuarto de expedición de un almacén newyorkino. Miller está muy lejos de realizar aquí ninguna referencia política. ¿No resulta más evidente con estos hombres que ama, que despoja, que desnuda en su destrucción? Lo terrible de todo es que no hay juicio político que pueda ocultar una cosa: la verdad.

Por esa ausencia absoluta de teorías y por esa fuerza incontrastable de verdades, "Recuerdo de dos Lunes" es para mí en todo su sentido humano, su obra más denunciadora sobre las condiciones del hombre circunscrito a una sociedad dada, en este caso el hombre medio norteamericano. Hemos hablado del caso Joe Keller, del caso de Willy Loman, del caso de John Proctor, del caso de Eddie Carbone. Aquí Miller va muy lejos. Ya no podemos hablar de casos, de individuos, porque el personaje protagónico desaparece en "Recuerdo de dos Lunes". Se trata del hombre.

Agreguemos que esa desintegración no anula las facetas más tiernas e imperecederas del ser. Aún en la desintegración, aún en su acoso, en su persecución, existe un amor solidario. Por ese motivo, los personajes de "Recuerdo de dos Lunes" no han perdido la faceta humana que los une. Ni aún Raymond, el jefe, temeroso de decir una palabra que lo despoje de su categoría de jefe, pierde la solidaridad que lo une a los otros. Protesta y pelea, pero llegado el momento se hace solidario. Algunos han afirmado que el único elemento positivo de "Recuerdo de dos Lunes" es Bert, un joven que aún lucha por su propia superación. Pero no es así. El elemento positivo está en que el hombre, aún cuando lo están desintegrando, sigue sintiendo en algún grado la solidaridad que lo acerca a su semejante.

Miller insiste nuevamente con el tema de la naturaleza, enmarcado siempre en inmigrantes. La naturaleza y la ciudad permanecen como polos contrapuestos: vida y muerte. Motivo constante junto al drama de la frustración, que en esta obra deja de ser individual, como en Willy Loman, para transformarse en frustración colectiva, con diálogos y movimientos inconexos, sin aparente relación íntima.

Resumamos la obra de Miller con la voz de Kenneth en "Recuerdo de dos Lunes". Kenneth quiere superar la atmósfera deformante de la ciudad y busca la naturaleza. Por eso quiere limpiar las ventanas del almacén.

**KENNETH:** Larry, ¿crees que lograremos lavar esas ventanas alguna vez?
A menudo pienso que si de vez en cuando pudiésemos ver un poquito de cielo, las cosas serían más fáciles... de vez en cuando. Con todos estos vidrios podríamos ver las nubes y los distintos signos que indican la inminencia de una tormenta. Y hasta podría verse un pájaro de vez en cuando...

Pero aquí no termina todo. Paradójicamente, Kenneth limpia las ventanas. A través de ello no encuentra la naturaleza, sino su deformación: un burdel. Ya conocemos la solución, la réplica que recibe Kenneth: "No debían haber lavado las ventanas".

Esa es la respuesta que le ha dado Norteamérica a Arthur Miller y a su obra. Todo sigue igual. Arthur Miller ha lavado las ventanas. Ha descubierto los males. Descubre el burdel. Sólo encuentra una anti-respuesta, una ceguera: "No debían haberse lavado las ventanas".

# Ideología y Revolución

# EN TORNO A LA CONCIENCIA NACIONAL

## POR ARMANDO HART

dibujos de tony évora

**(Conferencia pronunciada por el Ministro de Educación, Dr. Armando Hart Dávalos, en el salón de Actos de la Biblioteca Nacional, el Miércoles 16 de Septiembre de 1959, "Año de la Liberación", en relación con la nueva proyección de la Juventud Cubana, afirmación de la conciencia Nacional en el ciclo de conferencias en torno a la conciencia Nacional).**

Nació nuestra revolución frente a un hecho concreto; frente al dolor y a la tragedia en que sumió a nuestra patria una larga cadena de acontecimientos que culminaron en un régimen tiránico de brutal violencia. Para nosotros tiene eso una significación. Ello quiere decir que la rebeldía de nuestra generación no nació como aquélla otra, por ejemplo, de la generación de 1930, como una protesta intelectual guiada por ideas y doctrinas directivas, sino que se elaboró y surgió frente a los hechos mismos de la realidad social, más que dirigida por razonamientos y doctrinas, más que por el impulso de normas intelectuales, movida por imperativo de subsistencia histórica. Así como la generación de 1930 se manifestó con el estímulo de las protestas de los intelectuales de la época, de las ideas universitarias que habían cobrado forma en algunos países de América, lo mismo que con la influencia de la ideología socialista y marxista que en el mundo de entonces afirmaba su prestigio en el triunfo de la revolución rusa de 1917, nuestra revolución, por el contrario, nació no al impulso de una idea preconcebida, sino como reacción contra el dolor y el drama concretos de la patria, frente a los que la generación cubana entabló la redentora lucha que empezó en los acontecimientos de marzo de 1952.

Nos parece fundamentalmente significativo este hecho, porque aclara el que las ideas, las concepciones revolucionarias de esta generación nuestra, no van de la mano de las de tal o cual ideología o tal o cual sistema o doctrina, sino que van surgiendo natural y espontáneamente de la realidad de todo el proceso histórico con que a cada momento se va enfrentando esta nueva juventud cubana. Y es muy importante señalar la comprobación de que el centro director de la generación de 1930 estuvo en la Universidad de La Habana, en los círculos estudiantiles de los centros urbanos; en tanto que el núcleo director de nuestra revolución ha estado, principalmente, en lo que se ha dado en llamar "tierra adentro"; lo cual no quiere decir, desde luego, que en la generación del 30 o en la revolución del 30 no tuviera participación el interior de la Isla, o el campo, ni tampoco que en nuestra revolución no hayan tomado parte los principales centros urbanos de la población; nos referimos al hecho sociológico de que la matriz del movimiento revolucionario cubano de 1952-1959, ha estado fundamentalmente en la vida campesina o en la vida de las ciudades del interior de la Isla, en tanto que el centro matriz de la revolución de 1930 estuvo en los círculos intelectuales más destacados.

Los jóvenes de la generación del 30 fueron a la acción revolucionaria contra Machado, llevados de ideas que le habían oído a Varona, que habían escuchado en disertaciones de algún que otro profesor universitario de paso por La Habana, o que habían leído en libros marxistas en boga. Los jóvenes cubanos que se comprometen en la lucha revolucionaria de 1952-1959, no van a ella porque esa obligación moral la hubieran aprendido o leído en parte alguna —si acaso, fueron a buscarla en las guerras mismas de nuestra independencia—, sino que fueron a la lucha armada, como hemos dicho, más que por un razonamiento, por una necesidad histórica; más que por una conclusión lógica, por la necesidad de enfrentarse así a un problema nacional que no tenía solución de otro modo. Ello proporcionó al principio a nuestro movimiento revolucionario cierto carácter de huérfano de teorías y doctrinas, de desligado de toda previsión intelectual, y lo configuró **aparentemente** como expresión anárquica, como brote rebelde sin organización, sin estrategia, sin orden... Por esa mis-

ma razón nuestro movimiento revolucionario confundió a las gentes que pretendían entenderlo con normas del pensamiento, a los que buscaban encuadrarlo en formas de razonamiento, a los preocupados fundamentalmente en cuestiones ideológicas.

Quizás un signo de lo que apuntamos es el hecho de que la generación de 1930 proporcionó figuras intelectuales de primer orden, como un Rubén Martínez Villena, un Julio Antonio Mella, un Raúl Roa, en tanto que en la generación de 1959 no ha surgido, ni parece que vaya a surgir, una figura intelectual de aquella jerarquía; y, por el contrario, aquella generación del 30 no dio —de ahí su desgracia— la figura de un político de primer orden, como la generación del 59 ha dado —para su grandeza y su salvación histórica— la personalidad política, con rango de gran estadista que es Fidel Castro.

Con esto estamos señalando la diferencia entre nuestra generación y nuestra revolución, y la generación y la revolución que derrocó a Machado. **Creemos que estamos indicando la característica fundamental y sustantiva de nuestro proceso revolucionario;** la característica de ser, antes que nada, un movimiento revolucionario en función de hechos, un movimiento informado por la acción antes que por la idea. Las primeras figuras de nuestro movimiento revolucionario cubano, son hombres que fueron, antes que nada y sobre todo, hombres de acción, entendida ésta en el más amplio sentido; hombres como Frank País, hombres como Fidel Castro...; en tanto que las figuras representativas de la generación del 30 son hombres no caracterizados por la acción sino más bien caracterizados por el pensamiento. Tampoco queremos decir con esto que la generación del 30 dejara de actuar; si no hubiese actuado no habría existido como generación histórica; sino que a lo que fundamentalmente estamos aludiendo es al hecho de que la generación cubana de 1952, un tanto cansada de la discusión de cuestiones intelectuales, hastiada de diletantismos ideológicos y de tanta palabra vana de que hasta se vanagloria nuestra cultura, se dispuso resueltamente a enfrentar la situación sin más dilaciones, y en la solución de los problemas o en la fórmula que vino a encontrar para solucionar cada uno, fue hallando inconvenientes y tropezando con obstáculos que creaban a veces situaciones aparentemente insalvables, pero fue en definitiva avanzando, como el niño pequeño que tropieza y cae y se levanta cuando aprende a andar, para acabar por mantenerse firme con un seguro sentido de la dirección. Eso es lo que fundamentalmente caracteriza nuestro movimiento revolucionario, y por ello puede aparecer como falto de ideología o del apoyo de un cuerpo de doctrinas, o de la consistencia de un sistema de ideas con que enfocar y comprender los problemas urgentes de nuestra sociedad o aquellos fundamentales que se plantean en estos momentos en el mundo. Nada menos cierto, sin embargo. Si nosotros hemos actuado por necesidades de subsistencia histórica, y si hemos trascendido las cuestiones ideológicas y nos hemos enfrentado directamente con los hechos, no ha sido por casualidad, sino que ha sido porque el desarrollo de la cultura en que nos ha tocado vivir ha llegado a un estadio o una situación en la cual es forzosamente esa actitud vital la que debe triunfar y debe predominar.

A nuestra cultura —y no nos referimos solamente a la de nuestro país—; a nuestra cultura le sucede algo análogo a lo que debió ocurrirle a la cultura antigua después de la decadencia helénica. Cansado el hombre de discurrir y vivir en el mundo de las ideas, se dedicó a actuar, a construir en el mundo real, y así nació la decidida vocación romana de poderío, de ahí nació el extraordinario poder creador institucionalista de Roma. Grecia legó filosofías, si Grecia dejó ideas y teorías y doctrinas, Roma legó recuerdos de grandes batallas, empeños conquistadores y bélicos, y, sobre todo, dejó sólidas instituciones y grandes arquitecturas políticas. Así como el alma griega se entregó esencialmente a la elaboración filosófica o a la creación artística, el espíritu romano se orientó hacia la acción y la construcción políticas. Un paralelo similar se podría establecer en el proceso de la moderna etapa histórica cubana. En el momento actual estamos más que en la etapa de los Sócrates, en la de los políticos, en la de los científicos, en la etapa en la que el hombre se dedica a hacer lo que ya han discurrido otros muchos hombres en anteriores épocas.

Si ustedes analizan seriamente las grandes discusiones ideológicas y piensan serenamente en los fundamentales planteamientos que en el orden de las ideas se debaten en el mundo, advertirán la extraña coincidencia de que unos y otros hombres dicen defender la democracia, todos dicen defender la libertad, todos afirman



Gerardo Machado.

defender la paz y el progreso científico, unos y otros aseguran que la base de toda política está en la satisfacción de las necesidades humanas, todo el mundo dice defender la tranquilidad; todos en definitiva afirman defender lo mismo, pues las mismas ideas y las mismas palabras pueden servir de bandera tanto a unos como a otros. Queremos decir con esto que parece como si nuestro mundo estuviera llegando a una síntesis del pensamiento, y que aun en las oposiciones o en las aparentes oposiciones que puedan existir, hay en el mundo ciertas síntesis que no son sino los lugares comunes de nuestra cultura en favor de principios humanos: defensa de los derechos del hombre, defensa de la libertad... y tantas más aspiraciones generosas que, de tan proclamadas con palabras, de tan aceptadas en nuestro ser íntimo, nos llegan a sonar como repetidas y consonas fórmulas que lo mismo las dice el más feroz tirano que el convencido demócrata o el luchador por la libertad; que lo mismo las proclama Trujillo, Einsenhower o Khrushchev, Nehru o Fidel Castro pues lo que ocurre sencillamente, es que el mundo va aceptando ya básicos apoyos elementales, principios fundamentales que se consideran ya dentro de nuestra cultura como algo implícito, natural y espontáneo. Y discurrir y discutir sobre todo ello no es sino discutir palabras y no ideas, y de

meras palabras están cargadas las principales discusiones con que se debaten hoy los problemas de nuestro mundo.

Desearíamos mantener la tesis de que nuestro desarrollo cultural ha llegado al punto culminante de la creación teórica en materia de política; al punto final de la elaboración intelectual en materia de política. Difícil es que nuevas ideas respecto a fines, no respecto a medios, puedan superar las establecidas; es difícil que puedan aportarse ideas nuevas a lo que ya elaboraron los hombres como aspiraciones políticas desde que se dijo que la Tierra era redonda y se movía, desde que se trascendió el medio-evo y comenzó a formarse nuestra moderna civilización. Cuando cuajado el espíritu renacentista llega a culminar en nuestros días con la aspiración a los viajes siderales, el hombre comienza a desasirse de las discusiones idealistas, y se decide a actuar en los hechos y en las soluciones que las teorías presentan. He aquí que durante siglos la humanidad vivió de mil maneras enamorada del cielo en adoración estática; hoy, sin embargo, no hay más poética aspiración y más bella proeza que la marcha hacia los cielos en los viajes siderales. Nuestro mundo avanza con el signo de la acción; cargado está de dinamismo, de acción y más acción como motivo radical de los hombres, y eso es lo que da toda la fuerza, pureza y sentido revolucionario a nuestra generación. A ella se le ha achacado y a nuestra revolución, en un análisis superficial e incomprensivo, que surge sin sistema y avanza sin idea directriz determinada, que no se adscribe en definitiva a ninguna doctrina establecida, por lo que ha sido fácil tildarla de esto o de aquello, teñirla de tal o cual color, y se ha dicho unas veces que es comunista y aun se ha asegurado en alguna etapa de su proceso que es algo de signo opuesto y contrario.

Y es que, efectivamente, los que han hecho la revolución no iban movidos por un sistema preestablecido de ideas, porque pensaban que en el momento de la creación política es muy difícil que un cuerpo de ideas pueda facilitar el desarrollo pleno de la democracia. Porque cuando hay un sistema de ideas ya perfectamente elaborado, se corre el riesgo de que el sistema limite la libertad del hombre, de que le obligue a moverse dentro de él de tal manera que, lo que parece espontánea elaboración en la búsqueda de una idea salvadora, sea en definitiva, encuadrado en las formas y estructuras de aquellas ideas, una auténtica limitación de la acción del hombre.

Por eso nuestra generación se enfrenta directamente a la vida, se enfrenta directamente a cada hecho para buscar en él algo más que una idea o un cuerpo de ideas, algo que sea concretamente una solución, que siempre está determinada o condicionada por las circunstancias concretas del hecho y del momento. Por eso alguien ha dicho que nuestra revolución se aparece de cuando en cuando con una solución imprevista; y es que, ante cada problema concreto y ante la marcha de los acontecimientos, actúa con soluciones que no se hubieran podido calcular exactamente de antemano. De ahí la idea falsa de que nuestra revolución no ha sido calculadora en el más estricto y alto de los sentidos, no en el mezquino y pequeño del cálculo de interés aprovechado, sino en el de históricamente calculadora. Por eso también el dicho de que nuestra revolución ha actuado sin previsión, sin saber lo que va a ocurrir, con esa falta de norte que ha hecho creer a muchos que lo acontecido en Cuba es poco menos que un milagro. Y no, en Cuba no ha ocurrido aquello que en nuestra ideología o en nuestra cultura se ha dado en llamar milagro. Tal vez con otra significación pudiera decirse que sea un milagro lo que ha ocurrido en Cuba; pero no ha sido milagro, como comúnmente se suele entender, pues todo lo ocurrido estuvo como trazado previamente, como de antemano calculado no en doctrina ni en sistema ni en palabras, sino que fue como sabiamente previsto en la naturaleza misma de la acción, de la voluntad de nuestra generación frente al fenómeno histórico. Nuestra generación calculó de manera precisa la caída de la tiranía, las causas de su derrocamiento y la fuerza que iba a adquirir en Cuba el ejercicio de la acción honesta. Y he ahí, en ese ejercicio de la acción hones-



Enrique José Varona.



Rubén Martínez Villena.

ta, donde radica otro carácter u otro sentido cardinal de nuestra revolución, que luego analizaremos.

El cálculo que hace nuestra generación no es el cálculo menudo del político al uso a que estábamos habituados, el mero cálculo de una compraventa cualquiera o de una sencilla operación aritmética, sino que es el cálculo amplio, de altura, no de números pequeños, sino de numeración infinita, en una aspiración histórica de amplios alcances. Noble y amplio cálculo como aquel implícito en Heredia cuando hacia mil ochocientos treinta y pico escribió: "No en balde entre Cuba y España, tiende inmensas sus olas el mar". En aquella época debió Heredia parecer iluso, y los políticos de aquel momento debieron sentirse muy suficientes al considerarlo un necio separatista o de tendencia o ideas separatistas. Cuando Antonio Maceo, en Mangos de Baraguá, se opuso a un hombre ducho en los trajines de la vida pública española, a un hombre al que parecía que le asistían la razón y la experiencia y el cálculo concreto sobre las cosas, también parecía iluso nuestro gran rebelde y, sin embargo, Maceo demostró que tenía más capacidad para el cálculo histórico que aquel pequeño y mezquino político español que fue Martínez Campos, quien vivió con la ilusión de que entre Cuba y España podrían resolverse armónicamente las diferencias. Y si en 1879, ante la realidad política inmediata de aquel momento, Maceo parecía equivocado, piénsese en lo que ocurrió luego, en 1895, en 1902 y en 1959.

Maceo calculó no con la mezquina visión de lo inmediato, sino con intuición de genio. Dirán ustedes que a este cálculo llegó Maceo por vía de sentimiento patriótico, que no fue la suya una reacción intelectual frente a la realidad inmediata, sino que fue más bien llevado del motivo emocional que sentía por las cosas de Cuba y por la necesidad de hacer de Cuba un país independiente. Se dirá que aquellos gestos no eran gestos de mérito, porque eran como una adivinación, pero podría recordarse el caso de muchos grandes héroes anónimos que se empeñaron en grandes batallas, en quijotescas batallas aparentemente sin sentido ni fin, en esfuerzos y causas cuyo triunfo se atribuye luego a la casualidad. Apreciación superficial sería esa en nuestro caso, pues quien analice con la serenidad que nos proporciona el estar separados setenta, ochenta o cien años de aquellos acontecimientos, quien analice objetivamente las fuerzas que concurrían en Cuba en aquel momento, concluirá que era un hecho lógico, un hecho enevitable que Cuba se separase de España, porque aquí se estaba desarrollando ya una economía independiente, porque Cuba había producido ya pensadores y literatos y había empezado a elaborar en cierto sentido una cultura nacional; es decir, que ya Cuba no podía vivir en vida colonial, por su desarrollo como pueblo y por aquello también que en frase poética decía Heredia: la separación de Cuba y España por el mar, que es una auténtica realidad geopolítica.

Pensamos que, analizando hoy fríamente los acontecimientos y las fuerzas que en aquella época concurrían, aparece claramente cómo aquel cálculo no era tan sólo de raíz emocional, sino que era el cálculo de dimensión histórica que hacía que Maceo, que Heredia, que Martí pudieran prever lo que habría de pasar. Ello nos lleva a pensar que, muchas veces, y aun diríamos siempre, para llegar al análisis de las fuerzas que intervienen en el cálculo histórico, no en meses ni en años, sino en décadas y más décadas, hay que penetrar por completo en el espíritu del hombre, en la vida psíquica del hombre en contacto con la realidad amplia y total. Martí, por ejemplo, penetró en el fenómeno histórico de su patria con toda su psiquis, con todo su espíritu, con toda su alma. Entró en él tan por completo que llegó a identificarse con él, y hay momentos en que no se sabe si aquello era una



Julio Antonio Mella.

guerra independentista o una guerra de Martí; porque Cuba y la lucha martiana revolucionaria se identifican de tal manera, que Martí es la lucha y la lucha es Martí en determinada etapa del desarrollo histórico. Es decir, que Martí va a su lucha no sólo movido por la razón, sino movido por toda su sensibilidad, mientras Montoro, por ejemplo, el autonomista Montoro, buscaba simplemente la vía de la razón para entender,



Frank País.

sin poner su espíritu o su psiquis o su alma completa para sentir el drama de su patria, que no pudo comprender en toda su magnitud ni en su esencia ni en sus circunstancias precisas.

Y traemos todo esto a colación, porque algo semejante ha ocurrido en relación con nuestro desarrollo revolucionario.

Llevando las cosas a ciertos extremos, nosotros, hemos dicho muchas veces que más capacidad y más inteligencia tenía el soldado mambí que acompañó a Maceo, que Montoro y los autonomistas, por ejemplo. Montoro había hecho estudios técnicos, estudios cuidadosos, mucho más completos que los que hubiera hecho cualquiera de los separatistas, de los problemas cubanos, de los problemas políticos y sociales, lo que, evidentemente constituyó un positivo paso de avance en los estudios de ciertas de nuestras realidades; pero en la comprensión genial del fenómeno, en la comprensión total del drama de la patria, me parece que no hay duda de que cualquier ayudante de Maceo tenía en su mente y en sus sentimientos y en su acción más intuición y más sentido de la realidad que los que podían tener Verga por Montoro, Figueroa, o cualquiera de los autonomistas. Es decir, que tenía mucha más autoridad que ellos, mucha más verdad, mucho más sentido de la realidad, y no hay que olvidar que verdad, realidad es precisamente lo que caracteriza, por sobre todo, al razonamiento recto. Podíamos llegar por lo tanto a la conclusión de que tenía una más clara inteligencia para la comprensión del fenómeno total cualquier separatista, que la podía tener el más erudito de los intelectuales autonomistas.

En este mismo orden de ideas un campesino de la Sierra Maestra comprendía mejor la tragedia social de nuestro país y las maneras de resolverlas que un intelectual cualquiera de La Habána, por aquello de que muchas veces es mejor no saber una cosa o siempre es mejor no saber una cosa que saberla mal. Queremos decir que los conocimientos, cuando no están correctamente dirigidos, se convierten hasta en obstáculos del recto discernimiento, y se tornan confusiones mentales. Muchas personas de cierta inteligencia, tanto las de buena fe como las de mala intención, creían a ciencia cierta que una revolución como la nuestra no se podía llevar a cabo. No era por tanto un problema de mala intención, sino que era un problema también de mal razonamiento. Y ¿por qué un problema de mal razonamiento? Porque muchas veces —y ésta es una de las cuestiones que hacen meditar en cuanto al conocimiento de las cosas—, muchas veces los conocimientos que se tienen se convierten en obstáculos para la clara comprensión. Es mucho más fácil para un campesino analfabeto comprender una tragedia con la que se enfrenta directamente y llegar al análisis de todas sus conclusiones, que para una persona cuyos conocimientos operan como prejuicios que impiden llegar a conclusiones verdaderas y desvían hacia conclusiones falsas. Yo puedo traer aquí un ejemplo concreto de mi recuerdo de los días de prisión de Isla de Pinos. Cuando nuestros compañeros rebeldes atravesaron la provincia de Camagüey, ciertos compañeros, aun los conocedores de cuestiones militares, decían con la mejor buena fe del mundo que aquello, de acuerdo con la estrategia de guerra era prácticamente imposible. ¿Cómo van a pasar por Camagüey? Entonces alguien dijo: "Pues será que no se dieron cuenta de que era imposible hacerlo, y como no llevaron esta idea en la mente, lo hicieron". De manera que mil veces ocurre que creemos una cosa imposible ante una serie de premisas que tenemos aceptadas, y no nos damos cuenta de que esas premisas pueden ser falsas hasta que llegamos a la conclusión de que premisas y creencias nos impedían el discernimiento y la conclusión correcta. Queremos decir que nuestra generación triunfó porque se planteó con clara y limpia inteligencia la tragedia concreta y la solución concreta, y se lanzó a buscar ésta directamente sin necesidad de ningún otro conocimiento ni otra voluntad que los que correspondían históricamente y los que le ofrecía su propia intuición, intuición que no es más, como se ha dicho más de una vez, que razonamiento acelerado en un contacto total del hombre con la propia realidad.

Nuestra generación, con premisas y actitudes elementales, se enfrentó con la realidad de nuestro tiempo y se encuentra ahora ante la realidad de haber alcanzado el poder más grande que puede haber obtenido ningún grupo humano en la historia de Cuba ni en la historia de América Latina. Nuestra generación reúne hoy en día la suma de poder, la mayor suma de posibilidad de creación histórica que pueda conce-



Fidel Castro.

birse que haya logrado un grupo humano, y es muy difícil concebir que en nuestra historia pueda llegarse a tener mayores posibilidades con las que cuenta ahora nuestra generación. Y ha logrado ese poder gracias a su actitud y gracias, sobre todo, a la ineficacia absoluta del medio social contra el que se enfrentó. Es decir, que no hubo solamente razones y virtudes de nuestra generación, sino también deficiencias de otras generaciones o de la estructura social, política y económica que informaba nuestro país. Ahora nuestra generación se enfrenta con la responsabilidad inmensa de una tarea que ya es tiempo de sistematizar un poco y de perfilar con cierta estructura; inclusive muchas gentes van exigiendo ciertas y determinadas definiciones, las que, por otra parte, no han sido quizás enunciadas, pero se pueden descubrir en los hechos mismos. Se pueden deducir desde luego de la Ley Agraria, del derrocamiento del ejército, del derrumbe de la tiranía, de la negación rotunda a todo entendimiento o a toda componenda en el poder de su política internacional; se puede deducir, en fin, del planteamiento fundamental de orden moral.

En esto del orden moral nos permitimos hacer un pequeño paréntesis, porque revoluciones de todo orden ha habido en la historia, y todas por supuesto han llevado el impulso de motivos y fines morales, pero dudamos de que cualquier

otra generación o cualquier otra revolución haya planteado con tanta decisión y energía como nuestra generación el problema de la moral, el problema de la virtud. Grandes revoluciones ha habido, y grandes revolucionarios, de que es elocuente y trágico ejemplo la Revolución Francesa, que plantearon las tesis más radicales y exigentes en el orden ideológico, mientras en el orden moral dejaban desarrollarse las mayores depravaciones. En Cuba se llegó a decir —disparate insigne— que la cuestión social era lo importante y el hecho revolucionario era lo esencial, y que la cuestión moral era cosa aparte que escapa a la dinámica propia del movimiento revolucionario. En Cuba se llegó a una carencia total de fe en la virtud; se llegó a tener la falta de virtud, la deshonestidad, por lo correcto; a los poquísimos hombres honestos se les calificaba de tontos o de bobos, y ésta era norma de estimación en nuestro medio social. ¿Por qué ocurría esto? Porque no se tenía fe en la bondad, no se tenía fe en la efectividad de las fuerzas morales, no se tenía fe en la eficacia de la virtud. Por haber devuelto esa fe, nuestra revolución ha alcanzado su mayor éxito y su mayor gloria.

Nuestra revolución ha destacado y subrayado el problema moral de tal manera, que basta recordar: hace tan sólo unos años la situación en Cuba parecía insoluble; parecía imposible que un hombre público pasara por las funciones estatales y no saliera rico, o contaminado por lo menos por lo que se ha dado en llamar la politiquería, o contaminado por manejos que, aunque no fueron de robar dinero físicamente o de negocios más o menos turbios, eran bien ajenos a las normas estrictas de la justicia. Recuérdese que todo aquello se consideraba lícito, y ahora resulta que, al subrayar nuestra generación la virtud, ha puesto tan de moda la honestidad, ha planteado tan firmemente la honradez, que Cuba tiene ya prácticamente resuelto el problema de la moral, y lo tiene resuelto de la manera más simple que podría pensarse; como se resuelven los problemas graves, con fórmulas simples; lo tiene resuelto con la conciencia firme y absoluta de que la persona que intentara salirse de las normas morales, sería aplastada históricamente, sería anulada políticamente, sería aplastada jurídicamente y sería anulada por todas las formas posibles de anular hasta por la Ley penal. Ni siquiera se ha anunciado la sanción penal; ha bastado con la sola conciencia que la gente tiene de la necesidad de la virtud, para que se haya operado en Cuba el fenómeno de la transmutación completa de la conciencia de la honestidad.

El problema fundamental en cuanto a la masa se refiere o en cuanto a ciertos elementos concretos de la masa se refiere, está en que se plantee la cuestión directriz del movimiento en sí, la cuestión directriz de la idea política en sí como una cuestión de orden moral; porque si no se resuelve esta cuestión, si la moral no se convierte en nervio de la función directriz del Estado, no habrá orden moral en parte alguna. Cuando los que tienen mayor responsabilidad, cuando los que tienen mayor prestigio y fuerza, actúan de acuerdo con normas de estricta moral que lleguen a la exageración —y hay que ser exagerados en esto—, lo demás se produce natural y espontáneamente, y los que puedan ser delincuentes no llegan a serlo porque no son aceptados en ese medio social dirigido por los que actúan con mayor virtud, por aquellos hombres honestos y virtuosos que antes estaban diseminados y como ignorados, sin oportunidad de gobernar y aun de trabajar, rezagados y esquivos ante el clima de inmoralidad que reinaba en las cuestiones públicas y que rechazaban con desdén.

Nosotros creemos que la principal virtud de nuestra generación ha sido poner de moda la virtud, con tal fuerza, con tal precisión y tan concretamente, que constituye una de las carac-



Antonio Maceo.

terísticas sustanciales del movimiento revolucionario cubano. Y pudo poner de moda la virtud, porque se nutría de fe, de fe que no es sino confianza en la propia acción del hombre, confianza en poder trabajar por algo. Cuando al hombre se le asigna un trabajo concreto con una posibilidad concreta de crear, el hombre se entrega al trabajo creador, porque el hombre nació para el trabajo, nació para la creación misma, y no hay sentimiento humano más hermoso que el que dirige la acción creadora, que el empeño en algo de carácter positivo. El hombre no nació para destruir, el hombre nació para crear, para trabajar, para elevarse, y cuando el hombre no crea, o cuando el hombre destruye, es porque se dirige por trabas mentales, o por fanatismos, o por impulsos atávicos, o por emociones que le impiden ver claro las cuestiones fundamentales de la vida. Pero cuando el hombre tiene la posibilidad de crear y siente la necesidad de crear —y eso es lo que tenemos que fomentar fundamentalmente en este proceso revolucionario—, el hombre se da cuenta de que la mejor manera de vivir se acomoda a aquel pensar de Martí: "Si los pícaros se dieran cuentan de lo útil que es ser honrado, serían inclusive honrados por picardía". Es decir, que la mejor manera de vivir, que la manera más fructífera y más feliz de vivir, es el empeño en la creación de algo que esté más allá de lo inmediato. Hay quien piensa en sus necesidades inmediatas, hay quien piensa en las necesidades de una semana, hay quien piensa en las necesidades de un mes, hay quien piensa en las necesidades de años y de décadas. Esa es una distinción que existe entre los hombres.

Planteado esto, nos enfrentamos a la cuestión del tipo de ideología que pueda tener nuestra generación. Lo primero que decimos es lo que ya hemos apuntado: no tenemos un sistema, no tenemos una ideología estructurada, porque ideología y sistema irán naciendo de los propios acontecimientos; pero vamos a recoger, ya que aspiramos a cierta definición, no una definición acabada, pero, por lo menos, un punto de partida y una orientación.

Para explicar lo que somos o hacia dónde tiende nuestra generación, o hacia dónde debe ir la juventud cubana, vamos a recoger fundamentalmente dos pensamientos del líder máxi-

mo de nuestra revolución, para reflexionar en ellos y razonarlos. Los dos pensamientos que recogemos aquí, son los tan conocidos por nuestro pueblo, que concuerdan en aquella frase: "Pan con libertad y libertad sin terror". Aparece esta frase como una especie de slogan o consigna popular dicha de manera brillante y concreta, que prende bien en la masa del pueblo. Sin embargo, sobre el pensamiento que encierra se podría escribir toda una teoría política, toda una ideología política que puede inclusive diferenciarse de muchas ideologías políticas que ha habido en el mundo o que hay en el mundo. Nosotros, más que en la ideología nos vamos a detener en la norma política que encierra, porque, repetimos, que más que sistema tenemos planes, y que será en nuestros métodos, en nuestros procedimientos, en la forma de llevarlos a cabo y de dirigirnos hacia el objetivo, en donde pueda esta generación distinguirse nítidamente de cualquier otro movimiento histórico en cualquier otro país; porque sostenemos, y ya lo hemos dicho, que en materia de fines las conclusiones de todos son casi idénticas y que en cuestión de métodos es donde empiezan los hombres a establecer diferencias, lo cual es lógico porque cada nación, cada grupo humano, cada sociedad puede perseguir idénticos fines, ya que el mundo ha llegado a un punto en que los fines de la humanidad son unánimes, pero cada país tendrá su método, su forma de aplicar la acción de acuerdo con las fuerzas que haya en él, de acuerdo con su psicología, de acuerdo con su composición sociológica... Es decir, que, más que en otra cosa, es en los métodos en lo que nosotros podemos aportar o en lo que nuestra generación puede aportar algo realmente innovador para los movimientos revolucionarios.

"Pan con libertad" significa, desde luego, y está dicho en la frase, que no puede haber libertad si no hay una base económica esencial en que el hombre pueda sostenerse y pueda sobrevivir. Que es absurdo concebir la existencia de la libertad, si previamente a esa libertad el hombre no tiene garantizado su sustento. Eso está comprendido en muchas ideas sociales, lo dicen muchas doctrinas y yo creo que inclusive puede ser aceptado por todo el mundo y se acepta por todos los habitantes del planeta, y hasta se ha proclamado en la Conferencia de Ministros de Relaciones Exteriores de Chile, que no hay libertad sin una base y un sustento económico.



José María Heredia.

Aceptado generalmente, sin discrepancias, lo de "pan con libertad"; pero en lo de "libertad sin terror" es donde asoma precisamente el original perfil innovador. Robespierre necesitó del terror para llevar a cabo la más profunda transformación revolucionaria de su época, y Robespierre fue el que más claro y limpio vio en la entraña de aquel movimiento revolucionario. Necesitó del terror, porque Robespierre no halló todavía desarrollada en Francia o no tenía en su mano una serie de factores que, por el desarrollo de la cultura universal, tiene a su disposición el movimiento revolucionario de Cuba. Robespierre no tenía los medios de comunicación de masas de que se dispone hoy. Robespierre necesitó del terror para llegar a una revolución radical, y la nuestra, con relación a nuestro tiempo, es tan radical como la de Robespierre en relación al suyo, pero la suya fue revolución de terror porque él no contaba con la radio, no contaba con la televisión, no contaba con las organizaciones de masas, no contaba con los medios prodigiosos de comunicación y de intercomunicación entre los pueblos y no podía por tanto llevar a cabo toda una labor de adoctrinamiento, de proselitismo, de preparación de una conciencia popular previa, y de otros y otros elementos y preparaciones esenciales. Robespierre necesitó entonces del terror y otros países han implantado el terror y la dictadura como fórmula para llevar a cabo una revolución radical. Nuestra revolución no es menos radical que la que haya llevado a cabo, con relación a su medio histórico, ningún país del mundo, y las transformaciones que plantea la nuestra, sobre todo las transformaciones económicas que plantea la Ley Agraria, no son menos radicales que cualquiera de las que se puedan concebir en la América Latina. ¡Ah!, pero ¿cómo las planteamos y cómo las llevamos a cabo? Por medio de la persuasión, por medio del conocimiento, a lo largo de esas charlas diarias y permanentes de Fidel ante la televisión y las de los otros líderes revolucionarios que constantemente se dirigen al pueblo en actos y mítines públicos.

Yo recuerdo que, a los pocos días de llegar Fidel a La Habana y de organizarse el Gobierno, alguien nos decía: "Bueno, ya basta de hablar en público; ahora que se dediquen a hacer", y no sé si ustedes recordarán que inclusive fue ésta una impresión que al principio se tuvo en ciertos sectores de la vida cubana, idea que hasta llegó a prender en algunos de nosotros. Es claro que a las pocas semanas nos dimos cuenta exacta de lo equivocados que estábamos, de que Fidel tenía que estar constantemente hablando, de que tenía que estar constantemente persuadiendo, de que tenía que estar constantemente insistiendo, porque la transformación que está sufriendo este país, la transformación sin terror que está sufriendo nuestro país, eso es por los métodos persuasivos, por medio del convencimiento a las masas que es el método que constituye la sustancia de la democracia.

Una revolución radical se ha dicho justifica los métodos de terror porque en el orden ideológico tiene explicación que para la salvación del pueblo se justifique cualquier medida que conduzca al fin de liberación económica y social, ya que la justicia y la elevación del nivel de vida de las masas necesitadas constituye el único objetivo de cualquier movimiento realmente democrático. Mas la virtud de nuestra generación se ha planteado los fines de transformación de orden económico y social utilizando la persuación y el convencimiento a las masas del pueblo de la necesidad del sacrificio. El pueblo comprende y siente como aquello que es justo y que trae el bien de la patria es lo único que dignamente puede hacer. El ciudadano medio siente en virtud de un adoctrinamiento revolucionario que el destino de la nación está unido a la dignidad con que se enfrenta al problema esencial de la nación: **la transformación de la estructura social.** Concurren así las fuerzas determinantes en el proceso cubano: El sentimiento de la virtud y la necesidad de la transformación social como fundamentos del poder revolucionario.

No es una virtud ajena a los requerimientos de la vida social sino fundada en el principio martiano "Con los pobres de la tierra quiero yo mi suerte echar". Una virtud que tiene su última raíz en el sentimiento de indignación frente a la injusticia y que tiene su base social en la miseria material y cultural de nuestras grandes masas necesitadas. La moral revolucionaria no es cosa ajena a la tragedia social, no está desvinculada de la miserable condición de vida que durante siglos ha sufrido el pueblo. Nada de esto se puede considerar como separado, como fuera de cada uno de nuestros actos. Va implícito en cada acción revolucionaria. De ellas ha surgido nuestro programa con la fuerza incontrastable de los hechos, lo que le da al proceso cubano un valor de ejemplo educativo que arrastra a todos los pueblos de la América Latina. Educación, moral, política, economía, vida social se hallan expresadas en las formas con que a cada momento se enfrenta la revolución a sus problemas. De esta manera el movimiento revolucionario ha adquirido un sentido tan profundamente radical que deja perplejo a quienes quieren analizarlo sin penetrar en la honda significación de nuestra acción . Se hace difícil de entender por quienes desde fuera nos juzgan en función de ideas y con esquemas mentales ajenos a la singular posición de Cuba, cuyas últimas raíces están en la lucha de América Latina por la liberación económica y la justicia social. Y en la heroica historia de un continente que ha de estar consciente de que algo del espíritu de Quijote tenemos los latinoamericanos en el impulso y en la fe con que actuamos. Pocos comprendieron la táctica del movimiento de liberación contra la tiranía porque pocos entendían el espíritu latinoamericano. Estudiarlo en sus últimos fundamentos ha de ser la verdadera tarea de quienes se empeñan en conocernos. Los pueblos sí nos entienden porque los pueblos saben de sus necesidades, de sus angustias y de la solución que pueden tener cada una de ellas.

Ojalá que las palabras con que nuestra cultura nos obliga a expresarnos no vengan ahora a limitar una vez más las ideas ni se conviertan en obstáculos para comprender lo que queremos decir cuando afirmamos: **La fuerza del movimiento revolucionario cubano está en la honda cuestión de fe en el futuro de América que lo impulsa.** Fe desbordante que sólo es patrimonio de la gente sencilla a las tragedias cotidianas, de los pueblos cansados de esperar y de los creadores políticos. Fe que hoy nos hace emplazar a los más poderosos intereses que existen en la tierra, y que llevó ayer a un grupo reducido de hombres a enfrentarse al ejército profesional de la más feroz tiranía de América. Fe que es amor desbordante por la causa humana, pero sobre todo seguridad en que quien la sienta y la sepa defender habrá de alcanzar por ley de la naturaleza la victoria, que no es suya sino del pueblo y de la historia. La necesidad por salir de una desesperada situación social sólo tiene un camino: el revolucionario. Visto desde fuera se aprecia la desesperación, visto desde dentro se siente, se conoce también su lógica y normal espontaneidad. Una actitud heroica frente a la vida es la que nace racionalmente de la naturaleza humana ante la injusticia social. Ello lleva en sí a la dignidad, a la virtud, al desinterés, al camino de la libertad o de la muerte o de "Marchando vamos hacia un ideal" con que nuestra generación en campos, ciudades y cárceles entonaba su himno de combate. Esta actitud heroi-

ca aporta al mundo la reafirmación de su confianza y seguridad en el valor de la virtud. La causa de la justicia está implícita de esta forma en la naturaleza del hombre. La justicia es el desarrollo de las fuerzas naturales y espontáneas de que tanto habló Martí. La vida no es más que el desarrollo de esas fuerzas. La revolución es la proyección de las mismas en el ámbito del orden social. Por eso hemos podido hacer lo que hemos hecho. Por eso hará todo el pueblo lo que se proponga hacer, todo lo que en justicia se proponga hacer.

Y estas ideas ¿dónde nacen? ¿Qué origen tienen?. Un origen muy nuestro, muy latinoamericano, muy prendido en la sangre de nuestros mártires y en la confianza en el futuro de nuestros héroes. Revísese la historia de América Latina y se encontrará cómo el sueño de libertad, la seguridad en el futuro, la pasión heroica que llevó a tantos latinoamericanos a la muerte, es parte sustancial de su historia. La pasión por el futuro de América que condujo en el momento más triste de su vida a Simón Bolívar a decir "Hemos arado en el mar", está clara en los más altos exponentes del pensamiento americano, sin precisar diáfanamente en muchos de sus seguidores, pero presentes en todos. Y esto que no es más que una objetiva realidad política social y económica, la de un continente con enemigos comunes, intereses comunes, soluciones comunes y por lo tanto destino común de lucha fue sentido, comprendido, valorado y tenido por cierto por cientos y cientos de hombres que desde hace más de un siglo interpretando las necesidades de las masas latinoamericanas lo vienen destacando y subrayando. Y sin embargo se les ha llamado una y mil veces ilusos y románticos. Como ilusos y románticos llamaban hace sólo unos años en Cuba a quien demostró ser el más claro y cuerdo de los cubanos: Fidel Castro.

Y cuánto hemos adelantado en esto. Hace 10 años nuestra patria estaba reducida al cálculo mezquino de los intereses políticos. Hace sólo unos años descreída y falta de fe en el futuro. La revolución ha puesto a Cuba en el escenario internacional. La lucha se ensancha ideológica y políticamente. Cuba ha resuelto totalmente su problema interno y se enfrenta ya a la vanguardia de la América Latina al más importante de los obstáculos de la América Latina, al fenómeno del desarrollo social de los Estados Unidos de Norteamérica hacia el sur por medio de la inversión del capital en el extranjero. A ellos nos enfrentamos con una fe y una convicción tan profunda como la que nos impulsó al derrocamiento de la tiranía. Hubo una fe que nace de la convicción de que se trata de un problema auténticamente nuestro, y que aún cuando el enemigo quiera disfrazarlo con fantasmas habremos de afrontarlo como nuestro.

¿De dónde nacen las ideas que tiene la revolución cubana en este respecto? ¿Es que nuestra situación de discrepancia con el desarrollo sociológico y económico de los E.U. y con sus relaciones con otros países americanos, nace acaso de nuestra vinculación por Ejplo., con el marxismo o de nuestro odio al imperialismo norteamericano, nacido en las ideas comunistas? ¿No fueron precisamente Martí y luego Varona quienes, los primeros en el mundo, antes que Carlos Marx, señalaron ese fenómeno de relación entre los Estados Unidos y los países de la América Latina? Porque Carlos Marx no planteó ese fenómeno con toda claridad, pues no lo conocía: era un fenómeno latinoamericano y no un fenómeno europeo, y Carlos Marx murió en Europa y en otro momento histórico. Cierto que lo esbozó ligeramente, pero no lo planteó con toda objetividad, y, sin embargo, es el fenómeno fundamental de nuestro siglo, el desarrollo y la influencia de los Estados Unidos fuera de sus fronteras y no vamos a analizarlo desde un punto de vista humano y moral ni desde la crítica de tal o cual gobernante o de tal o cual dirigente de la economía norteamericana; vamos a analizarlo desde un punto de vista sociológico.

El fenómeno del desarrollo de los Estados Unidos más allá de sus fronteras mediante los resortes económicos y la inversión del capital en el extranjero, fue planteado por José Martí, y es fenómeno por excelencia de nuestro siglo, es fenómeno que ha dado sentido y rumbo a las dos guerras mundiales, a los dos principales acontecimientos de este siglo, y a la guerra fría que está hoy en desarrollo. Es decir, que ese fenómeno no tenemos nosotros que explicarlo apoyados en ninguna teoría política de otro continente, sino que tenemos que comprenderlo en la propia evolución histórica y política que se plantea en Cuba o que, con relación a América, se planteó Martí, que fue el primero que lo vio y lo estudió con mayor precisión y objetividad.

El otro aspecto de nuestro pensamiento, es el que se refiere a la necesidad de la integración nacional y de la correlación entre nuestras naciones; a la necesidad de buscar la compenetración de naciones que tengan problemas idénticos a los nuestros; los problemas latinoamericanos para decirlo más concretamente. Ese hecho es también otro que será fenómeno por excelencia de los próximos cincuenta años en el mundo; el hecho de que los pueblos trascienden el sentido de nación para formar parte de una Sociedad de Naciones, no al estilo retórico de las organizaciones internacionales, sino al estilo real de los problemas económico-políticos que se están planteando en cada uno de los pueblos.

La sociedad humana, en su evolución, marcha de la nación a otro tipo superior de sociedad, pero avanza como nación, no a contrapelo de la nacionalidad, sin negar la existencia de la nación, sino integrándose como tal con las demás naciones para formar otro tipo de sociedad. De la misma manera que la humanidad ha avanzado desde la familia al estado moderno, sin que la familia haya desaparecido ni tenga por qué desaparecer, los pueblos, sin perder su personalidad, tienden a integrarse en superestructuras que trasciendan la nación, y por eso la política del gobierno Revolucionario apunta a una integración de los países de Latinoamérica y plantea los problemas de la vida americana en las organizaciones internacionales.



Armando Hart.

Sabemos que ese proceso de integración no se lleva a cabo en días ni en semanas; sabemos que es un laborioso proceso de interrelación constante de naciones que cubrirá las próximas décadas de la vida de nuestra América.

Y, ¿quién planteó la necesidad política de esa integración de naciones? Que sepamos, quien la planteó primeramente, por lo menos con objetividad y con sentido continental, fue Bolívar; es decir, otro americano, otro latinoamericano. En él y en Martí tenemos a dos grandes ideólogos nuestros que plantean con visión amplia cuestiones fundamentales de integración americana.

Planteado están desde hace décadas por Martí que es partiendo de la realidad concreta y autóctona de nuestros países como pueden resolverse los problemas que tenemos ante nosotros. ¿Alguien se atreve a negar esto?

No dudamos de que nuestro proceso revolucionario se pueda nutrir de las ideologías universales que informan la vida política de otros países, de las ideas económicas, por ejemplo, en que se basan distintas políticas y doctrinas; no lo dudamos porque, como dijimos al principio, nuestra civilización y nuestro desarrollo cultural no son obra total de una ideología, sino que son resultado de una síntesis, y ha llegado la hora de sumar y comprobar el resultado de la trama y la evolución y el conjunto de la experiencia y el pensamiento humanos hasta nuestra época; ha llegado la hora de recoger ese resultado de todas las ideas y todas las doctrinas para aspirar a una síntesis que enfoque la realidad fuera de ideas preconcebidas, y, entre nosotros, con enfoque de planteamientos auténticamente nuestros, con los básicos de Bolívar que recogió Martí, y con los de Martí en cuanto al desarrollo de los Estados Unidos y su influencia social y económica hacia el Sur.

Si se estudiara por sociólogos del mundo el pensamiento que Martí tuvo de ese fenómeno, se descubriría con asombro el hecho de que aquel hombre tuviera una visión tan profunda y como profética; de que pudiera prever el papel que había de jugar el área del Caribe como zona de contención en actitud no agresiva ni enemiga, sino sencillamente de defensa del patrimonio cultural y el destino de los países del Sur. A ello nos aprestamos ahora con la fuerza moral que nos confiere la convicción de nuestro trabajo honesto y la generosa ideología americana con que enfrentamos la solución de nuestra vida y la del destino de los demás países. En eso tenemos que poner nuestro esfuerzo, no deteniéndonos infructuosamente en discusiones de palabras y conceptos; porque lo esencial es que el hombre siga trabajando e investigando, que los hombres avancen en la gran aventura de la ciencia, con la aspiración a la humana felicidad en la tierra, y hasta con el proyecto que parece sobrehumano de salir de ella en viaje hacia otros mundos.




# LA HORA DE LA VERDAD

## POR J. A. BARAGAÑO

Todo imperio conoce un nacimiento, una edad de oro, y una decadencia (no hemos descubierto una verdad), pero creemos que fué Frank Lloyd Wright, un americano bien ilustre, quien dijo que los Estados Unidos habían pasado de la edad de piedra a la decadencia sin conocer un siglo de oro. Durante la existencia de los imperios modernos, se produce lo que Hegel, en **La Fenomenología del Espiritu**, llamaba una relación de **amo y esclavo.** El imperio se hace conciencia y sabe de sí mismo gracias a la existencia de las naciones esclavizadas. Si esa relación se rompe como es de prever, se produciría una desaparición del **amo** (en este caso el Imperio), un combate del **amo** por reesclavizar, devolver a su situación **normal** al esclavo; la desesperación, el exabrupto de la impotencia (la bomba atómica o los **marines**) o el hundimiento en la nada de esa conciencia, su desaparición, la destrucción del imperio: lo cual es sano, lógico, necesario y ha sucedido más de una vez.

Los métodos utilizados por los Estados Unidos de Norteamérica (que ellos llaman exclusivamente **América**) en su expansión territorial y en su formación como Imperio, son bien conocidos de los cubanos, y de los pueblos de Latinoamérica. Existe una larga bibliografía, muy bien documentada, sobre el asunto, y no han sido los latinoamericanos los únicos en enriquecerla, ha habido "imperiales" excéntricos a su país, que en una toma de conciencia denunciaron el fenómeno.

Es suficiente decir que desde 1825 los Estados Unidos intervinieron negativamente en el proceso del pueblo cubano por afirmar la plenitud de sus derechos como nación independiente. Esto sin demostrar como la penetración imperialista terminó por comprarlo y venderlo todo; por corromperlo casi todo; por esclavizar y condenar a la indignidad casi todo. La tarea de degradación de las formas culturales, de desorganización de la economía y de envilecimiento de las relaciones entre los hombres que realiza el moderno imperialismo está bien estudiada, y tan presente en la mente de los cubanos, que es llover sobre mojado explicarla al pueblo de Cuba

El imperialismo norteamericano fué un cáncer que lo invadió todo, envenenó casi todo, y pretendió comérselo todo. Ya antes de la guerra con España (guerra interesada e imperial si las hay) los Estados Unidos, a través de ciudadanos norteamericanos, tenían importantísimas propiedades en este país; tanto en la minería como en lo que se refiere a las fábricas de azúcar, y las casas de importación y exportación. El azúcar ha sido siempre algo que ha quitado el sueño al imperio y lo ha exaltado; para ningún estado el dulce ha significado tanto, ni ninguno ha cometido tantas fechorías por obtenerlo a un precio inferior a su valor: En septiembre de 1897, el embajador de los Estados Unidos en Madrid, mister Woodford, decía a sir Henry Drumond embajador británico en Madrid: "El azúcar de Cuba es tan vital para nuestra nación como el trigo y el algodón de la India y Egipto lo son para la Gran Bretaña".

El vino es viejo. Las luchas sociales del siglo XIX y el siglo XX en Cuba han contado con un dique de contención en el capital norteamericano: **policía de América.** El imperialismo no permitió nunca el desarrollo de las mejores fuerzas de la nacionalidad, y fué el **amo** y el aliado de las clases explotadoras del interior; el jefe de los esbirros y asesinos autorizados. No hay un crimen político, un recrudecimiento de la reacción, en la historia de Cuba republicana, que no responda a una orden expresa, categórica de Washington, o a una situación creada por la política exterior o simplemente militar del Imperio.

Todo eso creó la ideología de la reacción cubana, el sentirse hueso del hueso y carne de la carne del Imperio. Así un cubano medio, desde niño, recibió en **Diario de la Marina, Prensa Libre** y otras publicaciones, el impacto **intelectual** de la sumisión. En el cinematógrafo, en la radio, en la mala literatura que le acosaba, recibía el elogio del **modo de vida norteamericano,** que era nuestro modo de muerte. Para cualquier lector de esa prensa o asistente a ese cinematógrafo, los Estados Unidos eran el paraíso, con dios el padre y **todas** las jerarquías.

Nadie dijo, sin embargo, y los que lo decían llegaban con dificultad al pueblo, que en los Estados Unidos más de tres millones de adultos no han ido a la escuela, que en el cuarenta por ciento de los hogares no hay bañera ni ducha, el 35 por ciento carece de excusado y el 30 por ciento no tiene agua corriente; que en los Estados Unidos el sistema económico es un fracaso sustentado por varios millones de desocupados; que la vida de un negro en los Estados Unidos vale menos que la de un cordero (por lo menos en la conciencia de una gran parte de los blancos norteamericanos), y que en los Sindicatos obreros del Sur de los Estados Unidos, donde todos los miembros se tratan de "hermano", los blancos se dirigen a los negros tratándolos con desprecio. Esto aparte de la naturaleza del fascismo norteamericano a lo que dedicaremos un artículo.

Pero, desde luego, la costumbre y la práctica crean un tipo de conciencia adecuado a esa práctica. Esa conciencia (una ideología en estado criminal) se va metiendo en todas las actividades de la vida de una nación. Para nosotros, a pesar de que no tenemos un concepto negativo del hombre, el pueblo norteamericano está plenamente identificado con esa concepción del mundo de las capas imperialistas. Sus reacciones así lo demuestran. La propaganda ha penetrado tan hondo, es tan intensa que el norteamericano se ha convertido en un **hombre en propaganda;** es tan honda que es difícil distinguir cuál es su origen y cuáles son sus víctimas. Es cierto, como decía Malraux, actual propagandista de De Gaulle, que toda propaganda o publicidad surge del desprecio psicológico del público. No es menos cierto que a cada público se le hace la propaganda más susceptible de provocar la reacción esperada. Y la propaganda que se hace hoy en los Estados Unidos contra Cuba es la que, en cierta forma, el americano capaz de tener cierta decisión desea que se le haga.

De ahí la reacción en cadena de la prensa norteamericana, que responde con las mismas actitudes, las mismas frases y las mismas palabras a las consignas lanzadas abierta o subrepticiamente por las clases dirigentes; contra el **ex esclavo** por el amo que siente que se hunde en su propia nada. No es extraño que algún medio hombre, medio caballo, de los Estados Unidos, declare que hay que tener "mano dura" con Cuba; que el gobierno norteamericano debe tomar una actitud firme (entiéndase asesinato y agresión) con Cuba; que se pueden tomar medidas contra "el comunismo" en nombre de tal o cual tratado impuesto por el nefasto Foster Dulles a los pueblos de Latinoamérica.

Y he aquí que la conciencia del **amo** se tambalea, no se conoce más en el esclavo, y de la misma manera que, según Sartre, el marqués de Sade adoptó el sadismo como solución imaginaria a la pérdida de sus privilegios de clase, el **amo** se hunde en una imaginación delirante para escapar al **anadamiento** que significa la emancipación del **esclavo.**

¿En nombre de qué y por qué los Estados Unidos se consideran en el derecho de tener **mano dura,** de realizar **expediciones punitivas,** de desencadenar el asesinato de medio millón o un millón de cubanos? ¿En nombre de intereses imperialistas que, en el caso de suceder lo expuesto, serían recogidos convertidos en ruinas y cenizas? ¿En nombre de una filosofía de la historia que la historia se ha encargado de negar? ¿En nombre de su derecho de **amo** sobre nuestra antigua **servidambre?** ¿En nombre de la **locura enloquecida?**

Pero los del imperio que se desimperializa no descansan. En más de un siglo de penetración imperialista (en 1896 las inversiones norteamericanas en Cuba ascendían a 50.000,000 de dólares) los Estados Unidos han preparado el terreno para sentirse **seguros,** para hacernos lo más dependientes posible de la economía norteamericana. Entonces ante nuestra Revolución nos amenazan con reducciones de nuestra cuota azucarera, con cerco económico, con estrangulamiento. El **amo** olvida que vivió del **esclavo.** Su mala conciencia lo lleva al delirio. El **ex esclavo** sabe que puede vivir sin el **amo,** que el terror que promete el **amo** forma parte de su **anadamiento,** la nada del **amo** se tragará al **amo.**

Porque volviendo a Hegel (esta vez en **Lecciones de Filosofía de la Historia**): "un pueblo es propiamente tal cuando se eleva a la conciencia de sí mismo". La definición peca de no referirse a los problemas concretos de la vida social, pero si la superamos hacia ese terreno nos lo explica convenientemente. Y el pueblo cubano ha elevado su conciencia de sí mismo al máximo de lucidez mediante la práctica de la guerra revolucionaria, realizando la Revolución social adecuada a sus necesidades y afirmando definitivamente su soberanía, con plenitud de justicia social, y con instituciones políticas propias para esos fines. Esa conciencia surgida como poderosa ideología revolucionaria, emancipadora de los pueblos semi-coloniales de América, parte de la práctica en los campos de batalla, que incorporó al campesinado, y de las llamadas leyes revolucionarias, que son la Revolución, creando las condiciones para la liberación definitiva del hombre cubano.

Y el pueblo consciente de sí mismo (el **esclavo** liberado del **amo** imperialista), haciendo desaparecer **la realidad del amo,** no permitirá expediciones punitivas ni insultos ni asesinatos del **vecino agresivo.** Claro que el **vecino agresivo** siempre tiene pretextos para hacer la propaganda que corresponde al pueblo **opiado** de los Estados Unidos. Los que permiten o se hacen cómplices o mandan avionetas a bombardear nuestra riqueza. Los que hacen chicharrón a hombres en la silla eléctrica. Los que tiraron la bomba inútil de Nagasaki, los que vieron con placer la explosión de "La Coubre", los que asaltaron a Guatemala, los que desembarcaron en el Líbano, los que son culpables de la muerte de millones de latinoamericanos en el hambre y la miseria, iniciaron una campaña mundial por el fusilamiento de sus agentes en este país después de la victoria armada de la Revolución.

El **amo** es tan **esclavo** como su víctima; su concepción del mundo se forja en la ignominia y la mala fe; la lucidez y la libertad le son ajenas; hace de su esclavitud la esclavitud del otro; hace de su vicio el vicio del otro, y cuando se produce la liberación del esclavo, se convierte en esclavo permanente, sigue siendo esclavo de su esclavo. Esa ideología permanece en los Estados Unidos con respecto a Cuba; no pueden superar la mentira de su superioridad racial y política, de su privilegio y de su derecho a la propiedad de este país. De ahí las ridículas y amenazadoras declaraciones que el **amo** esclavo de su concepción política hace sobre este país.

Claro que lo anterior ataca la cuestión en un orden puramente ideológico. En el terreno de los intereses, en su aspecto no superado en ideas, existe la voracidad criminal del capitalismo imperialista. Los círculos imperialistas no declararán nunca la paz a la Revolución Cubana. Ni harán la paz ni convivirán con ella. Harán todo lo posible por promover la destrucción del pueblo de Cuba: Recurrirán hasta a la bomba atómica por recuperar unas cuantas caballerías de tierra si la situación internacional se lo permite. Los cubanos y los latinoamericanos (esta es la causa de todos) deben estar conscientes de que el fascismo de los imperialistas es capaz de todo, y que no conoce ninguna vacilación, porque el sentido de su existencia es la deshumanización de la vida.

De ahí lo que la prensa revolucionaria ha dado en llamar **La Conjura contra Cuba.** En Honduras, en Santo Domingo, en los Estados Unidos, el imperialismo prepara la agresión armada. Los sureños del imperialismo engendran monstruos. Esos monstruos son Trujillo, Pedraza, Somoza, Ventura. Pero no sólo eso. Aparte de una continua campaña de prensa, los imperialistas intentan sabotear la economía cubana (el sabotaje va desde los cañaverales, la venta de vegetales, hasta los barcos cargados de municiones: todo el proceso dialéctico del imperialismo): retiran los inspectores de vegetales de Cuba, se niegan a vender piezas de repuesto para los helicópteros, llenan una base naval que disfrutan en territorio cubano, de soldados del antiguo régimen. Por último, el señor Herter hace declaraciones y acusa a funcionarios del Gobierno cubano de ser comunistas.

El **amo** no comprende que está condenado a desaparecer, quiere aferrarse a una abstracción, tiene que

justificar su derrota definitiva: inventa el fantasma del comunismo. Si Carl Marx no hubiera existido y si no se hubiera producido la revolución rusa, los cubanos serían tildados de algo diferente, pero igualmente adaptado a las necesidades de propaganda del **amo** caduco. El **amo** se hace traicionar por su concepción del mundo, por su mala fe, por su mala conciencia. Su impotencia para destruir la conciencia del otro, del pueblo que se ha liberado mediante la práctica revolucionaria, su **locura enloquecida** le hace creer que puede reducir la voluntad de liberación de los hombres.

A las declaraciones del señor Herter el gobierno de Fidel Castro ha respondido: "**Ante las alusiones concretas del señor secretario Herter a acuerdos interamericanos sobre el comunismo, parece oportuno** advertir que si ningún gobierno ni ninguna organización internacional salió al paso a la feroz tiranía que segó veinte mil vidas cubanas, ningún gobierno ni ninguna organización internacional posee, moral ni jurídicamente, **autoridad para intervenir, violando la soberanía de Cuba, en el rumbo político, económico, social y cultural que se ha dado a sí mismo el pueblo de Cuba**".

No es la misma la moral del hombre libre que la del **amo** esclavizado por su posición en el mundo. Cuando Batista recibía armas de los Estados Unidos, a cambio de algo naturalmente; cuando Ventura torturaba, en el tiempo de los asesinos, no era necesario enjuiciar, porque aquello respondía a la concepción del mundo del **amo** imperialista. El pueblo de Cuba, libre de todas las sumisiones, no responde en esos términos basado en una simple constatación ideológica. Por el contrario, actúa apoyado en la práctica revolucionaria que entrega la tierra a los campesinos, que a su vez no la entregarán a nadie; en una práctica revolucionaria que ha devuelto al **pueblo** a la realidad, que ha convertido en materia las abstracciones de las promesas de transformación. Ese pueblo que ha hecho de su práctica revolucionaria su realidad, es normal que esté dispuesto a pelear, a defender su libertad, su dignidad y su riqueza con todas las armas; lo que hace de una isla con bosques, montañas, pantanos, ciudades, una fortaleza militar considerable en el mundo entero.

Es posible que ante su nada, el imperialismo trate muy pronto de dar el último zarpazo. Es posible, es lógico, es necesario dentro del sistema de ideas que maneja, dentro del complejo de intereses que disfruta. Ante eso no queda otro remedio que hacerle **morder el polvo**. Sería absurdo pensar que el pueblo cubano se dejará derrotar, simplemente, porque el pueblo cubano no puede dejarse derrotar.

Ante la agresión norteamericana, recordemos las frases cercanas al fascismo de Teodoro Roosevelt, pronunciadas en la Academia Naval de New Port (Rhode Island) el 2 de junio de 1897, refiriéndose a la entrada de los Estados Unidos en la guerra de Cuba:

.."Un pueblo verdaderamente grande, orgulloso y magnánimo, afrontaría todos los desastres de la guerra antes que perseguir esa baja prosperidad que se compra al precio del honor nacional... La cobardía en una raza, lo mismo que en un individuo, es el pecado imperdonable, y la omisión premeditada de prepararse para el peligro puede ser en sus efectos tan mala como la cobardía... Hasta ahora ninguna nación puede mantener su lugar en el mundo o realizar cualquier trabajo digno si no está dispuesta a defender sus derechos con una mano armada... La sumisión dócil a una agresión extranjera de cualquier clase es cosa mezquina... No merece vivirse ninguna clase de vida nacional si, cuando llegue el momento, no está dispuesta la nación a recurrir al supremo arbitraje de la guerra y a derramar su sangre, sus tesoros y sus lágrimas antes que resignarse a perder el **honor y la reputación**".

Las frases del fascista Teodoro Roosevelt demuestran lo que era el imperialismo norteamericano en su época menos agresiva, en su época de menor poder militar. El pueblo cubano debe estar dispuesto a morir completamente, a convertir este país en un cementerio antes que a transigir con esa agresividad. Por **otra** parte, lo **que puede** producir un régimen no revolucionario y **apoyado por** el imperialismo, es bien conocido del **pueblo de Cuba**. El imperialismo es tal como **la eternidad lo cambia en sí mismo**. Siempre explotador, **siempre agresivo, siempre** asesino. Es siempre idéntico a sí mismo: los **mismos robos**, la misma corrupción, los mismos **crímenes**.

De **acuerdo con** nuestra posición revolucionaria, **nuestra concepción** de la historia y del honor nacional no es fascista **ni aristocrática** ni caballeresca como la de Teodoro Roosevelt: nuestra concepción de la historia **es guerrillera, obrera y campesina**. Nosotros, como todo el **pueblo de Cuba**, somos pacifistas; la guerra no puede ser para nosotros más que un medio de realizar o sostener **la Revolución**. Pero es necesario decirlo: todo pacifismo **ante** el enemigo imperialista es traición a **la voluntad de** liberación del pueblo de Cuba y a la **emancipación de los** humildes.

**Esta** es la hora de la verdad. Lo sabíamos antes del **sabotaje de La Coubre** con absoluta evidencia. **La Revolución se convierte** en destino de cada cual, en el único destino de la Nación. En la hora de la verdad los intelectuales de Cuba y de América están comprometidos con la Revolución Cubana y están obligados moralmente a ponerse a su servicio. Eso esperamos en esta hora de la verdad liberados de todas las sumisiones, de todas las vacilaciones, de todos los terrores...

## RICARDO VIGON EN SU ANTI-REALIDAD

La muerte es recta y brutal. ¿Qué hacer ahora en tu definitiva soledad, en tu anti-realidad, en tu anti-sombra? Perdida tu aguja de pasión, ya sin nombre, amigo, compañero. Tu primavera sigue siendo nuestra como tu muerte. Tu alegría es nuestra como tu desaparición que sólo tiene un nombre, que sólo tiene un sentido.

Tu alegría, tu fervor, tu inocencia ya enseñan, quedan de este lado, en momentos abiertos a todos los combates. Tu ausencia pertenece a la mala fe de nuestro universo, a la miseria de los artistas, eres ahora definitivamente tu destino. Nosotros seguiremos construyendo con tu nombre y en el de todos, con tu alegría, tu fervor y tu inocencia, ante tu brutal desaparición.

De todos los amigos: ¡Adiós!

*josé a. baragaño*

